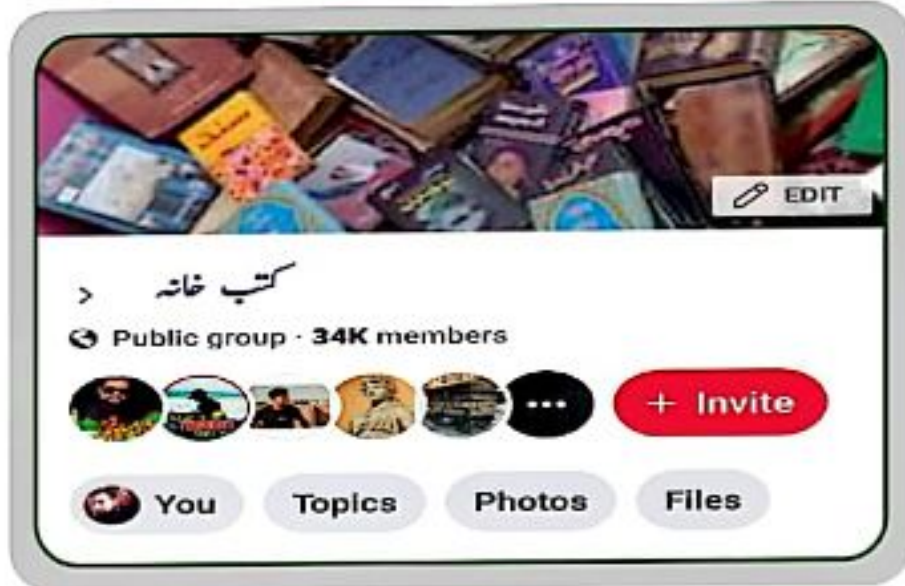
آصف فرخی
چراغِ شبِ افسانہ
انتظار حسین کا جہانِ فن

پیشِ خدمت ہے "کتب خانہ" گروپ
کی طرف سے ایک اور کتاب

پیشِ نظر کتاب فیس بک گروپ "کتب خانہ" میں بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے۔ گروپ کا لنک ملاحظہ کیجیے :

https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share

عقابی : +923055198538

محمد اطہر اقبال : +923340004895

محمد قاسم : +971543824582

میاں شاہد عمران : +923478784098

میر ظہیر عباس روستمانی : +923072128068

سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور

A pair of wings, a different respiratory system, which enabled us to travel through space, would in no way help us, for if we visited Mars of Venus while keeping the same senses, they would clothe everything we could see in the same aspect as the things of Earth. The only true voyage, the only bath in the Fountain of Youth, would be not to visit strange lands but to possess other eyes, to see the universe through the eyes of another, of a hundred others, to see the hundred universes that each of them sees, that each of them is; and this we can do with an Elstir, with a Vinteuil; with men like these we do really fly from star to star.

Marcel Proust, "Remembrance of Things Past". (V, 291)

ترتیب

انجن باری
کے نام
جس کی گھریا نہیں بنی

افسانہ نگار کا میں جب بھی تصور کرتا ہوں تو میرے ذہن میں انجھاری ہی آتی ہے۔ گندھی ہوئی گیلی مٹی سے افسانے کی جزئیات کی طرح ذرہ ذرہ کر کے مٹی فراہم کرنا، دیوار کے کسی گوشے میں اس نفاست، احتیاط اور صبر سے اسے پھیلانا گویا ایک ایک فقرے اور ایک ایک لفظ کو بنا سنوار کر نثر لکھی جا رہی ہے۔ کسی ہرے بھرے درخت کے سائے میں تنے ہوئے کسی مکڑی کے تار کو توڑ کر ایک سبزہ زندہ شے کو دبوچ کر لے اڑنا۔ اس سبز زندہ شے کو گھریا میں رکھ کر اس کا منہ بند کرنا اور پھر یہ انتظار کھینچنا کہ کب اس منہ بند گھریا سے ایک زندہ کردار، ایک نئی زندگی اُبھرتی ہے۔ افسانہ نگاری اگر یہ نہیں تو پھر کیا ہے۔ اس کی سند ویٹک کہیں نہ ملے مگر اپنا ایمان ہے کہ انجھاری پر وحی نازل ہوتی ہے۔ اب میں سوچتا ہوں تو یوں نظر آتا ہے کہ افسانہ نگاری کے اس پیغمبری میں اب تک تقلید کرتا رہا تھا مگر بڑے پھوہڑپن سے۔

انتظار حسین، انجھاری کی گھریا

مقدمہ

کہانی شروع یہاں سے نہیں ہوتی۔ کہانی کی بات یہاں سے چلتی ہے اور دور تک جاتی ہے۔ اس سفر میں کوئی مرحلہ آسان نہیں بلکہ کتنے ہی ایسے مقام آتے ہیں کہ جی چاہتا ہے یہیں ٹھہر جائیں۔ میر تقی میر نے اپنے محبوب نظر کا سراپا کھینچتے ہوئے ایسا ہی نکتہ بیان کیا تھا:

سراپا پہ جس جا نظر کیجیے
وہیں عمر ساری بسر کیجیے

زمانہ ہو گیا میر تقی میر علیہ الرحمۃ کا جسد خاکی بھی تمام ہوا اور وہ دل آویز نازک اندام بھی جس نے ایسے اشعار کے لیے تحریک فراہم کی ہوگی لیکن میر کا شعر موقعے موقعے سے یاد آتا رہتا ہے۔ مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انتظار حسین جیسے بڑے ادیب کے ساتھ بھی میر کے اس شعر کا سا معاملہ ہے کہ ہر مقام پر دل بستگی کا سامان ہے اور ایک موہوم سی طلب بلائے جاتی ہے۔ وہ ہمارے زمانے کے سربرآوردہ ادیب ہیں جن کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ صاحب طرز بھی ہیں اور عہد ساز بھی۔ ان کو پڑھنا ایک غیر معمولی تجربے سے گزرنا ہے جو انوکھی حیرت اور سرخوشی سے دوچار کرتا ہے بلکہ جس دور میں ہم زندگی گزار رہے ہیں، اس کے بارے میں بصیرت اور دانائی کا خزینہ ثابت ہوتا ہے۔ افسانہ نگاری کے لطف کے علاوہ، جدید دنیا کے خدوخال ان کی تحریروں سے نمایاں ہوتے ہیں اور ان کو پڑھنا دراصل ہمارے آپ کے زمانے کو اور اس زمانے میں انسان کی ابتلاء کو پڑھنا ہے، جو کہیں سیاسی مظاہر میں نمایاں ہوتی ہے اور کہیں سماجی و فکری تغیرات میں۔ ان کے کام میں مختلف جہتیں ہیں اور ان کا جہان فن مختلف اصناف و اسالیب کو محیط ہے۔ پھر یہ انداز اپنی اپنی جگہ فکر انگیز اور معنی خیز ہیں اور ایسے جامع الکمالات ادیب کو اصناف کے پابند دائروں سے آگے نکل کر دیکھنا چاہیے۔

انتظار حسین کا نام سامنے آتے ہی سب سے پہلے افسانے کی طرف دھیان جاتا ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ داستان سرائی کا پورا ایک اسلوب ان کے نام سے عبارت ہے۔ مگر افسانہ نگاری کے ساتھ ساتھ ان کی ادبی حیثیت کئی پہلو یا میر کے الفاظ میں ظرفیں رکھتی ہے۔ جس طرح برگد کے سائے میں دوسرے بڑے پودے پنپ نہیں پاتے، اسی طرح ان کے افسانے کی گھنیری چھاؤں میں باقی حیثیتیں ذرا دب سی گئی ہیں۔ اس کتاب میں scope کو وسیع تر کرتے ہوئے انتظار حسین کے جہان فن کو چار پانچ زاویوں سے اور مختلف جہات کے حوالے سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ سب سے مقدم ان کی افسانہ نگاری، جادو کی طرح افسانہ نگاری برحق اور اس کو جھٹلانے والا کافر۔ پہلے زمانے میں کہا جاتا تھا کہ دن کے وقت

کہانی کہنے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں اور اس کا عذاب ثواب کہانی سنانے والے کی گردن پر ہوتا ہے۔ کہانی سنانے والا جب ''دن'' جیسی کہانی لکھ ڈالے تو مسافروں کی خیر، راستہ بھولی ہوئی کہانی بھی گھر واپس پہنچ جاتی ہے۔

انتظار حسین معاصر ادب کا معتبر حوالہ بنتے ہیں تو یہ مرتبہ بڑی حد تک ان کی افسانہ نگاری کا مرہون منت ہے۔ یہاں تک کہ اس ادبی استحکام کے بعد انہوں نے جس صنف کو ہاتھ لگایا وہ اپنی افسانہ نگاری کا کمال اور اس کی شہرت (یا رسوائی) اپنے ساتھ لے کر اس سمت گئے۔ اس کے باوجود اب اس وقت ان کے کل کام کو سامنے رکھتے ہوئے یہ احساس ہوتا ہے کہ ان کی افسانہ نگاری کی مرکزی حیثیت یا primacy اپنی جگہ، لیکن اس بنیاد کے پتھر کو اپنی جگہ سے جنبش دیے بغیر باقی اصناف میں ان کے کام کو اس سے جوڑ کر دیکھنے کی ضرورت ہے۔ انتظار حسین کی افسانہ نگاری کی طرف پڑھنے والوں کی توجہ بھی رہی ہے اور ادبی تبصرہ نگاروں کی بھی۔ مگر افسانوں کے ساتھ دوسری جہات کی دید و دریافت بھی لازمی معلوم ہوتی ہے۔ شاید یہ بھی ان افسانوں کی شادابی و شگفتگی کا شاخسانہ ہے۔ برگد کے درخت کا ابھی ذکر ہوا لیکن برگد کا یہ سلوک یاد کرنے کے بجائے نیم کا پیڑ کیوں نہ سامنے رکھا جائے، جس کا ہر حصہ ٹہنی سے لے کر پتی تک، اپنی علیحدہ خاصیت رکھتا ہے اور الگ الگ مصرف۔ نیم کا پیڑ یوں انتظار حسین کا مرغوب حوالہ بھی ہے، اس لیے ان کے کام کی علامت خوب بن سکتا ہے۔

افسانہ نگاری کا تنقیدی مطالعہ بجائے خود بہت اہم، یہاں کسی قدر تفصیل کے ساتھ ناول نگاری کا جائزہ لیا گیا ہے کہ ان ناولوں میں عصری واقعیت، تہذیبی تشکیل و امتزاج اور پھر انتشار آمیز زوال کا ایسا مرقع فراہم ہوتا ہے جو بے حد پُر زور (compelling) اور میر تقی میر کے الفاظ میں 'شور انگیز' معلوم ہوتا ہے۔ اس میدان میں ایک ابتدائی کوشش کے بعد، انہوں نے اپنے تینوں ناول ــــ جو مجھے ایک سلسلہ وار ''سہ شاخہ'' یا پھر ایک لڑی میں پروئے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ــــ اپنے اہم تر افسانے لکھ لینے کے بعد فنی پختگی کے دور میں لکھے۔ شہر اور وقت، موضوع اور ٹریٹ منٹ کے لحاظ سے یہ تینوں ناول منفرد ہیں لیکن اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے ناول لکھے جانے کے اس انداز کو جو ہم نے انگریزی تسلط کے زیر اثر اپنایا تھا، بڑی سادگی سے بدل ڈالا۔ ناول میں ڈھالنے کا عمل، جسے باختن ''ناولیانے'' یا ناول بنانے کا عمل (novelization) قرار دیتا ہے، ان کے لیے مرکزی اہمیت رکھتا ہے چناں چہ سفر اور یادوں پر مشتمل خودنوشت اور بعض تاریخی احوال پر مبنی تذکروں کے لیے بھی ناول کا جیسا پیرایہ اختیار کرتے ہیں۔ شخصی یادیں ہوں یا تاریخ کا مواد، وہ ان کو بڑی چابک دستی سے اسی سانچے میں ڈھال لیتے ہیں کہ ناول کی کشادگی کا احساس اور بھی گہرا ہو جاتا ہے۔ سب کچھ کہانی میں ڈھل جاتا ہے۔

اسی سے وابستہ مگر مختلف حیثیت ان کے تنقیدی عمل کی ہے۔ وہ اردو کے معاصر نقادوں میں منفرد بھی ہیں اور ممتاز بھی۔ حالاں کہ نہ تو ان کو نظریاتی و اصولی تنقید سے زیادہ شغف رہا ہے اور نہ انہوں نے ساختیات، پس ساختیات اور مابعد نوآبادیاتی مطالعات سے کوئی خاص دل چسپی ظاہر کی ہے جنہوں نے فی زمانہ اردو تنقید کا محاورہ بدل دیا ہے۔ نظریاتی وابستگی پر شدت اصرار کے دور میں انہوں نے ادب کی تحسین و تفہیم کو ترجیح دی اور اس کے سرچشمے تہذیبی معنویت میں تلاش کیے۔ اپنے معیارات کی catholicity اور موضوعات کے اعتبار سے بھی وہ ایسے نقاد ہیں جنہوں نے کلاسیکی ادب سے لے کر معاصر ادب تک، بیش تر سرمائے کو کسی نہ کسی حوالے سے اپنا موضوع بنایا ہے اور اس پر اپنا تاثر یا تبصرہ ''درج گزٹ'' کرایا ہے۔ اتنی وسیع ادبی دل چسپی، ایسے گہری تہذیبی احساس اور وسیع تناظر، اتنے رچے ہوئے افسانوی ذوق والا کوئی اور نقاد ڈھونڈے سے بھی نہیں ملے گا۔

انہوں نے ترجمے کے پیچیدہ اور فی زمانہ لازمی (essential) عمل سے خاص طور پر دل چسپی لی ہے۔ زبان و بیان پر غیر معمولی مہارت نے ان کے ترجموں کو بہت اہم بنا دیا ہے، خاص طور پر افسانے اور ناول کے ترجمے۔ یہ تراجم ان کے اپنے افسانوی عمل سے فطری اور گہری مناسبت رکھتے ہیں مگر بیان کا نیا پیرایہ اور اظہار کا نیا امکان سامنے لے کر آتے ہیں۔
ترجمے کا یہ عمل افسانوں کے علاوہ ڈرامے میں بھی جاری ہے۔ ڈرامہ نگاری ان کی ایک اور اہم جہت ہے۔ تعداد میں کم ہونے کے باوجود ان کے ڈرامے وقیع ہیں کیوں کہ وہ محض ان کے فکشن کا ضمیمہ نہیں بلکہ ان میں اسٹیج کرافٹ کو اس طرح برتا گیا ہے کہ وہ اپنے طور پر ایک معیار قائم کر دیتے ہیں۔

تخلیقی کام کے متوازی حیثیت ان کی صحافت کی ہے۔ ہمارے ادبی ماحول میں صحافت کو بالعموم کم تر اور ثانوی درجے کی چیز سمجھا جاتا ہے، خاص طور پر اگر انتظار حسین جیسا بڑا لکھنے والا ہو جو پہلے ہی اپنے ادبی مرتبے کی دھاک بٹھا چکا ہے۔ لیکن صحافت کو ادب کا ضمیمہ سمجھنے کے بجائے اس کی اپنی حیثیت سے دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ وقائع نگاری کے ذریعے انہوں نے پاکستان کی ادبی تہذیب اور پھر اس تہذیب کی بدلتی ہوئی تاریخ کا بہت تفصیلی مرقع ترتیب دیا ہے۔ ان کے کالموں کا جمع جتھا (accumulated detail) محض دفتر پریشاں نہیں بلکہ جیتی جاگتی دستاویز ہے جس میں زمانہ رنگ بدلتا ہوا اور تبدیلی کے اس عمل سے گزرتا ہوا نظر آتا ہے جس کی رفتار بہت آہستہ اور بہت تیز ہے۔ انتظار حسین کے کالموں کے اب تک کئی مجموعے آچکے ہیں اور باقی ماندہ کالم بھی دست برد زمانہ سے محفوظ کیے جانے کے لائق ہیں۔ ان کالموں کو ملا کر دیکھا جائے تو ان کے توسط سے ایک مفصل تاریخی دستاویز مرتب ہو جاتی ہے، اس تمام عرصے کو محیط پاکستان کے سماجی و ثقافتی رجحانات کی غیر سرکاری، غیر رسمی متوازی تاریخ، جس کی کوئی اور نظیر ہمارے ادب میں ملتی ہے اور نہ پاکستان کی صحافت میں۔

انہوں نے اپنے افسانوں کو اپنے ذاتی معاملات سے فاصلے پر رکھنے کا اہتمام کیا، مگر افسانوں سے الگ اپنی یادوں کی سچا سچائی اور زندگی کا پورا احوال تمام وضع احتیاط کے ساتھ مرتب کیا۔ غرض فن کی کئی جہتیں سامنے موجود ہیں۔ اور ہر جہت کا تقاضہ کہ اسی کے احوال سے پورے اہتمام اور تفصیل کے ساتھ عہدہ برآ ہوں۔

اگلے صفحات میں پیش کیے جانے والے جائزے کو اگرچہ مختلف اصناف کے لحاظ سے ترتیب دیا گیا ہے لیکن مجھے اس میں ایک مربوط اور اندرونی طور سے ہم آہنگ کہانی کی کارفرمائی دکھانا مقصود ہے۔ ایڈورڈ سعید نے موسیقی کے بارے میں لیکن ادب کے لیے بھی بڑی حد تک مفید کتاب Musical Elaborations میں موسیقار برامز کا حوالہ دیتے ہوئے بڑا معنی خیز فقرہ لکھ دیا ہے ـــ "اس کی موسیقی کی موسیقی۔" اس فقرے سے جیسے موسیقی کی گونج سنائی دینے لگتی ہے۔ سعید کی طویل اور دانش ورانہ کارناموں سے بھری زندگی کے آخر میں نامکمل رہ جانے والی کتاب On Late Style کے دیباچے میں مائیکل وڈ نے اس فقرے کو دہراتے ہوئے اسے یادگار قرار دیا ہے۔ پھر اس کی وضاحت کے لیے intimate music کے الفاظ استعمال کیے ہیں، جو اس وقت بھی کانوں میں گونجتا رہتا ہے جب کسی دنیاوی فن کی سیاست و معیشت کی گنجائش پوری ہو جاتی ہے۔ انتظار حسین کے جہان فن میں مجھے ایسی ہی نغمگی سے مملو معنی سنائی دیتی ہے ـــ ان کی کہانیوں کی کہانی۔ میں اسی کہانی کی جستجو میں نکلا ہوں۔ اس سفر کا آغاز لامحالہ افسانوں سے ہوا لیکن مجھے یہ بھی ضروری معلوم ہوا کہ افسانہ نگاری کے ساتھ ساتھ دوسری اصناف میں ان کے کام کا جائزہ اس طور لیا جائے کہ باقی تحریریں بھی اس فن کے ساتھ

ہم آہنگ نظر آئیں کہ سب مل کر ایک داستان مکمل کرتی ہیں۔ افسانے سے شروع ہو کر یہ کہانی اس کی پابند نہیں رہتی بلکہ راگ کی طرح پھیلتی اور بڑھتی جاتی ہے۔

اس تلاش کی بھی اپنی کہانی ہے۔ ۱۹۷۶ء میں شہر افسوس کی اشاعت کے چند ہی دنوں بعد اس کا پڑھ لینا مجھے آج تک یاد ہے۔ بہت پہلے سے میں انتظار حسین کی کتابوں کا جویا اور رسیا رہا ہوں۔ ان میں سے شاید ہی کوئی ایسی کتاب سامنے آئے ہوگی جو چند ہی دنوں میں پڑھ نہ ڈالی ہو۔ ان میں سے کئی کتابوں کے بارے میں تبصرے لکھنے کا موقع ملا اور ان کتابوں کے مصنف سے ملاقات کا موقع بھی جو جب تک زندگی نے ساتھ دیا جاری رہا۔ یہ ملاقات اور گفتگو کئی دفعہ ایسی مربوط شکل اختیار کر گئی کہ پڑھنے والوں کو بھی اس میں شامل کرنا چاہا اور میں نے متواتر ان کے انٹرویوز کیے جو اردو، انگریزی میں شائع ہوتے رہے۔ اب پیچھے پلٹ کر دیکھتا ہوں تو ایسا لگتا ہے کہ کہانی کے مختلف اجزاء سلسلہ وار ابھر کر اپنی اپنی جگہ قائم ہوتے جارہے ہیں اور میں اپنی آنکھوں کے سامنے اس کہانی کو بنتے، ترتیب پاتے دیکھ رہا ہوں۔ کتابوں کی بڑھتی ہوئی قطار کو دیکھتے ہوئے میں یہاں تک آیا تو مجھے احساس ہونے لگا کہ اپنی تازہ تر تحریروں میں انتظار حسین بھی اس مظہر کی مثال پیش کر رہے تھے جسے ایڈورڈ سعید نے 'اسلوب دیرینہ' قرار دیا ہے، جو زمانہ حال میں موجود ہے مگر اس سے الگ بھی۔ پچھلی کتابوں سے پوری طرح منسلک ہونے کے ساتھ، ان تحریروں میں تبدیلی اور ایک طرح کی کشادگی نظر آتی ہے جس کی وجہ سے اپروچ اور emphasis بھی بدلتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ نیرنگی مجھے حیران کیے رکھتی ہے، اور میں اس حیرت سے باہر نہیں نکل سکا۔ اسی لیے اس باکمال ادیب کی مختلف فنی جہتوں کی سمت نمائی کی جو کوشش لازمی طور پر ایسے ہی باکمال ادیب کی مختلف فنی جہتوں کی سمت نمائی کی کوشش کی گئی ہے جو لازمی طور پر ادھوری بھی ہے اور محض ابتدائی بھی۔ مجھے یقین واثق ہے کہ آنے والے دنوں میں زیادہ تربیت یافتہ اور حساس تنقیدی شعور سے لیس پڑھنے والے ان ادب پاروں میں معنویت کے ایسے گوشے دریافت کریں گے جو ابھی ہمارے وہم و گمان میں بھی نہیں آسکتے اور اگر یہ صفحات ان کے کسی کام آگئے، تحسین کے نہیں تو تردید اور بہتر استدلال کی غایت میں سہی، تو میں سمجھوں گا کہ میری یہ کوشش ٹھکانے لگی۔

یہاں یہ ماجرا بھی رقم کر دینا چاہیے کہ اس کتاب کی تکمیل میں قریب قریب تین برس لگ گئے۔ میری کوتاہ قلمی تکمیل کے آڑے آتی تھی پھر میں جوں جوں لکھتا جاتا مجھے ایسا معلوم ہوتا کہ یہ جہانِ فن تو بحرِ بے کراں ہے، اس کے اور چھور کا پتہ نہیں چلتا، معاملات کھلتے چلے جاتے اور نت نئے ابعاد سامنے آتے رہتے۔ ''تم یہ کتاب میرے بارے میں لکھ رہے ہو یا لندھور بن سعدان کی داستان؟'' انتظار صاحب مجھ سے ایک مرتبہ کہہ اٹھے۔ اس پورے عرصے میں شاید ہی کوئی دن ایسا گزرا ہو جب ان سے رابطہ نہ کیا ہو اور ان کے کام کے بارے میں بات نہ کی ہو۔ میں مسلسل ان سے کرید کرید کر باتیں پوچھتا رہتا اور وہ بہت خندہ پیشانی کے ساتھ باتیں کرتے رہتے۔ میرے سوالات ختم ہوتے تھے اور نہ ان کی باتوں کی دل چسپی۔ میں آریادنے کی طرح بھول بھلیاں میں داخل ہونے کے لیے دھاگے کا سرا ڈھونڈتا رہتا۔ پھر انہوں نے کئی بار تاکید کی کہ کتاب مکمل کرو۔ ''یہ کتاب میری زندگی میں آنی چاہیے۔'' ایک دفعہ تو انہوں نے یہ بھی کہہ دیا۔ پھر میں نے انہیں پورے مسودے کا ایک پرنٹ آؤٹ بھجوا دیا کہ دیکھ لیں اور سوانح والے حصے میں کوئی فروگذاشت راہ پا گئی ہو تو نشان دہی کر دیں۔

''کمپوزنگ میں غلطیاں تھیں، میں نے پروف پڑھ کر تصحیح کر دی ہے''۔ انہوں نے حسب معمول بہت بشاشت سے اطلاع دی۔ پھر مجھ سے اس بارے میں اور کوئی بات نہیں کی البتہ محمود الحسن سے یہ ضرور کہا کہ تم فلاں کتاب کی تعریف کرتے ہو مگر ان کو اس میں عیب نظر آ گیا ہے۔ یہ ان کا خاص مزاج تھا کہ انہوں نے میری رائے سے اتفاق کیا نہ اختلاف۔ بلکہ میرے فیصلوں پر اثر انداز ہونے کی کوئی کوشش نہیں کی۔

یہ مسودہ کاٹ چھانٹ کے عمل سے گزر رہا تھا کہ انتظار صاحب رُخصت ہو گئے۔ وہ کہانیوں کے شیدائی تھے، کہانیوں میں واپس لوٹ گئے۔ وہ اپنے پیچھے بہت سی یادیں چھوڑ گئے اور میرا قلق کہ یہ کتاب ان کے سامنے شائع ہو جاتی تو میں ان کو بہت فخر اور نہایت عاجزی کے ساتھ پیش کرتا۔ مگر ایسا ہو نہ سکا۔ شاید میں ہی اس کتاب سے واپس اپنی جون میں جانے سے جھجکنے لگا تھا۔ کچھ دن پہلے جب یہ مسودہ ان کے کاغذات میں سے برآمد ہوا تو میں یہ دیکھ کر حیران رہ گیا کہ واقعی، انہوں نے بڑی تن دہی کے ساتھ پروف دیکھے ہیں۔ یہاں تک کہ جیم (ج) کا وہ نقطہ بھی درست کر دیا جو مزاج کو مزاح بنا گیا تھا۔ یہ ان کی مخصوص وضع احتیاط بھی تھی اور دوسروں کی رائے کا احترام بھی۔ اب ان کے بعد میں غور کرتا ہوں تو اندازہ ہوتا ہے کہ انتظار حسین سے ملاقات اور ان کی تحریروں سے شناسائی بڑے اعزاز کی بات تھی جس کی تہ در تہ معنویت آہستہ آہستہ سامنے آتی رہے گی اور مطالعے کا سلسلہ آگے بڑھتا رہے گا۔ کہانی دُنیا کے معنی کو تلاش کرتی رہے گی۔ کہانی زندگی سے پوچھتی رہے گی: تم معنویت کی کس منزل میں ہو؟ اس آغاز کے بعد اس سے آگے بڑھنے کا حوصلہ ہے؟ اپنے لیے مجھے یہ طے کرنا ہے کہ میرے سامنے دروازہ ہے کہ آئینہ؟

●○●○●○●

انتظار حسین: زندگی نامہ

''Man is nothing; work is everything...''
Gustav Flaubert to George Sand, December 1875[1]

O

ایک کہانی ہو یا پوری کتاب، اس کے پڑھنے کا طریقہ اسی میں سے اخذ کیا جائے تو بہتر ہوتا ہے، لکھنے والے کی زندگی کے حالات و واقعات یا اس زمانے کے اجمالی جائزے سے نہیں۔ تحریر کے معنی کیا ہیں، اس کی تشکیل و تنظیم کس وضع کی ہے، اس کے مختلف اجزائے اسلوب و بیان کیا ہیں اور آپس میں کس طرح پیوستہ ہیں، اس میں بیان کردہ زندگی ہمیں کس درجے معنی خیز معلوم ہوتی ہے اور اس کا مجموعی تاثر کیا ہے۔ ان ساری باتوں کو تحریر کے متن سے تلاش کیا جائے تو پڑھنے کا عمل دریافت بھی بن سکتا ہے حالاں کہ اس کوشش کے دوران نظریاتی سانچے اور بنے بنائے فارمولے رخنہ ڈالنے لگتے ہیں۔ مصنف کے حالات کی زیادہ چھان پھٹک بھی معنی کی تلاش میں محض ایک حد تک معاون ثابت ہو سکتی ہے ورنہ ایسی صورتوں میں جب سوانحی تفصیلات کو معنی کی بنیاد سمجھ لیا جائے تو مصنف کے حالات راستے سے بھٹکانے لگتے ہیں۔ سوانح کی ایک محدود افادیت اتنی ہو سکتی ہے کہ ادبی مطالعے کے لیے تاریخی یا سماجی تناظر فراہم کر دے۔ اس سے زیادہ نہیں۔ جس افسانہ نگار کو پڑھنے کا ماجرا اس کتاب میں درج کیا گیا ہے، اس کے آغاز کے لیے سوانحی تفصیلات کے مرحلے سے گزر کر ایک طرف کر دیں تو اچھا ہے تاکہ ان کی غیر ضروری مداخلت کا امکان کم سے کم رہے۔ یوں بھی افسانہ نگاری کے بیان میں ان کی حیثیت مشکوک گواہ کی سی ہوتی ہے۔ اسی لیے ڈی ایچ لارنس نے کہا تھا، کہانی کا اعتبار کرو کہانی سنانے والا کا نہیں۔[۲]

انتظار حسین جیسے کہانی کار پر یہ بات اور بھی زیادہ صادق آتی ہے۔ اعتبار کے مرحلے تک پہنچنے کے لیے ان کی زندگی کے حالات سے آگے نکل کر ان کی تحریروں کے اندر داخل ہونا چاہیے۔

O

انتظار حسین کی کوئی مبسوط سوانح حیات اب تک مرتب نہیں کی گئی ہے۔ اس طرح کے مبنی بر حقائق، معروضی مطالعے کی روایت بھی ہمارے ہاں کم کم ملتی ہے۔ اس لیے جہاں جہاں سے حوالے ملے چھان پھٹک کے بعد اس باب کے لیے جمع کر لیے گئے۔ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انتظار حسین بھی ان ادیبوں میں سے ایک ہیں جن کی زندگی میں، کتاب پرست اور

کتاب دار ادیب خورخے لوئس بورخیس کے الفاظ میں، اصل واقعات ان کی کتابیں ہیں۔ اس لیے کتابوں سے دور جانے کی نوبت نہیں آتی اور ضرورت بھی نہیں سمجھی جاتی۔ لیکن انتظار حسین کے بارے میں بہت سی قیاس آرائیوں کی طرح یہ بات بھی ادھوری حقیقت ہے۔ بیسویں صدی کے بعض بڑے اور عہد آفریں واقعات کو انہوں نے اپنے عرصۂ حیات کے دوران دیکھا۔۔۔ ہندوستان کی آزادی، تقسیم، ہجرت، فسادات، نئے ملک کا قیام، پھر اس ملک کی بنا کا ڈانواں ڈول ہونا، دو یا تین جنگیں، دہشت گردی کا عروج، پورے ملک میں برپا ایک انتشار (turmoil) اور اکیسویں صدی کی آمد۔ اس طرح اپنے واقعات کے حوالے کے ساتھ ساتھ ان کی زندگی کو اس ملک کی کیفیات میں اتار چڑھاؤ سے عبارت بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ اسی زندگی میں ایک قلم کار کے طور پر ان کی فعالیت کا کسی قدر تفصیل کے ساتھ جائزہ بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔

یہ زندگی نامہ بجائے خود پوری ایک داستان اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ لکھنے والے کی کہانی جو اس کی تحریروں سے کم دل چسپ نہیں لیکن ابھی تک ان لکھی ہے۔ شاید اس زندگی کو جتنا لکھا جاسکتا تھا وہ افسانہ نگار نے خود ہی اپنی تحریروں میں جا بجا لکھ دیا ہے کہ ٹکڑے جوڑ کر ان کو ایک کہانی سمجھا جاسکتا ہے۔ لارنس کے مصداق کہانی لکھنے کا اعتبار واجب، لیکن جب کہانی کہنے والا خود ہی کہانی بن جائے تو اعتبار کا مرحلہ کہاں رہ جاتا ہے؟

بیسویں صدی کو معلومات (information) کے پھٹ پڑنے (explosion) کا دور بتایا گیا ہے کہ واقعہ کوئی بھی ہو، اس کے بارے میں یا کسی ایک فرد کے حوالے سے تفصیلات کی وہ بہتات ہے کہ ڈر معلوم ہونے لگتا ہے۔ دورِ جدید کے کسی بھی اور فرد کی طرح، انتظار حسین کے بارے میں زندگی کے تمام معاملات کی تفصیلات موجود ہوں گی اور کسی نہ کسی طرح حاصل کی جاسکتی ہوں گی، اسی کثرت سے نہ سہی تو ضروری معلومات کی حد تک۔ لیکن پیدائش کی درست تاریخ سے لے کر ابتدائی عمر کے مراحل تک، ان کے بارے میں بیش تر تفصیلات ایک ماورائی دھند میں لپٹی ہوئی نظر آتی ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ تاریخ سے قبل کے کسی زمانے سے تعلق رکھتے ہیں یا پھر ان کی زندگی بھی کچھ از اساطیر عالم ہے کہ بعض بنیادی حقائق کے گرد توہم اور تخیل کا تانا بانا بن دیا گیا ہے۔ انتظار حسین کے بعض افسانوں کی طرح ان کی زندگی پر بھی ایک دیومالائی پرچھائیں سی حرکت کرتی ہوئی نظر آتی ہے، اور ایک شک سا پیدا ہوتا ہے کہ یہ فیصلہ خود مصنف کا انتخاب تو نہیں؟

انتظار حسین کی زندگی کا بھید بھاؤ اور اس کے گرد تحقیق طلب پُر اسرار ہالہ ان کی پیدائش سے شروع ہوتا ہے۔ اتنا تو طے ہے کہ وہ بھی نہ کبھی اس عالم رنگ و بو میں وارد ہوئے ہوں گے، لیکن کب، کس گھڑی؟ اس کے بارے میں بھی اتنی روایتیں ہیں کہ جتنی ان کے افسانوں کی تشریح کی کوششیں اور ظاہر ہے کہ انتظار حسین نے اس بھید کو مٹانے میں خود کوئی کردار ادا نہیں کیا۔ اگر کچھ کیا ہے تو بھید کو گہرا کیا ہے۔

زندہ مشاہیر کے سوانحی حالات کو موضوع بنانے میں بظاہر ایک سہولت یہ نظر آتی ہے کہ جہاں کسی بات میں شبہ ہوا یا حالات و واقعات کا دستاویزی ثبوت ناکافی محسوس ہوا، وہیں اس شخص سے رجوع کرلیا گیا اور اس سے دریافت کر کے تفصیلات کی کمی دور کرلی۔ روایتی غزل کی تصویر یار کی طرح جو دل میں موجود ہے، جب گردن جھکائی دیکھ لی۔ مگر انتظار حسین کی روایت خود ان کے اپنے بارے میں مستند نہیں ہے۔ افسانہ نگار جو ٹھہرے۔ ان کے اپنے بارے میں سب سے بڑھ کر ان کے افسانے مستند ہیں ۔۔۔ زندگی کا عمل بھی افسانہ۔

تاریخِ پیدائش

تاریخ پیدائش کا اندراج اکثر جگہوں پر ۲۱ دسمبر ۱۹۲۵ء بمقام ڈبائی، ضلع بلند شہر، صوبہ اتر پردیش، ہندوستان ہے۔ طاہر مسعود کے مرتب کردہ انٹرویوز "یہ صورت گر کچھ خوابوں کے"،[۳] نگار پاکستان کے افسانہ نمبر و سال نامہ ۱۹۸۱ء مرتبہ ڈاکٹر فرمان فتح پوری اور ڈاکٹر انوار احمد کی کتاب "اُردو افسانہ" میں یہی تاریخ درج ہے۔ ان کتابوں کے حوالے سے الگ ہٹ کر ڈاکٹر مرزا حامد بیگ نے اپنی تالیف "اُردو افسانے کی روایت: ۱۹۰۳ء —— ۱۹۹۰ء" میں ۱۲ دسمبر ۱۹۲۲ء کی تاریخ درج کی ہے لیکن اس کا ماخذ ظاہر نہیں کیا۔

افسانہ نگار کی پیدائش کے زمانے کا تعین کرنے کے اس مسئلے سے بے مثال افسانہ طراز کلیرس لسپیکٹر (Clarice Lispector) کی ایک بات یاد آتی ہے۔ برازیل کی اس ادیبہ کو کافکا اور جوئس کے قبیل کی لکھنے والا قرار دیا گیا ہے۔[۴] پیدائش کا امکان اس کے لیے تخلیقی عمل کی نشانی، مستقبل کی نوید اور شعوری کوشش کے حیران کن اثرات سے عبارت تھا۔ چناں چہ اپنی عجیب و غریب کتاب Ayua Viva (حیاتِ آب یا زندہ پانی) میں اس نے لکھا:

You who are reading me please help me to be born.

مجھے ایسا لگتا ہے کہ افسانہ نگار زبانِ حال سے ہم سب سے یہی التجا کر رہا ہے۔ مجھے اپنے وقت اور مقام سے پیدا ہونے دو کہ میرے افسانے بن لکھے نہ رہ جائیں۔

خود مصنف اپنی پیدائش اور عمر کے بارے میں دوٹوک صراحتی بیان سے بار بار منھ موڑتا ہے۔ محمد عمر میمن نے اپنی طویل گفتگو کا آغاز اسی سیدھے سادے سوال سے کیا کہ آپ کب اور کہاں پیدا ہوئے۔ لیکن افسانہ نگار آغاز ہی میں طرح دے گیا:

"عمر میمن صاحب، یہ بتانا میرے لیے کس قدر مشکل ہے کہ میں کب پیدا ہوا

کب سے ہوں کیا بتاؤں جہانِ خراب میں......"[۵]

تاریخ کے بجائے وہ اپنی پیدائش کے اس واقعے کے مقام کے بارے میں زیادہ وضاحت کے ساتھ بات کرتے ہیں۔ انٹرویو لینے والے نے بار بار اور زاویے بدل بدل کر یہ سوال ان کے سامنے رکھا ہے —— "اگر آپ کو وثوق سے یہ نہیں معلوم کہ آپ کس دن اس دنیا میں تشریف لائے تھے تو کم از کم اندازاً ہی بتائیں کہ کب پیدائش ہوئی؟ کچھ واقعات ایسے ہوں گے جو آپ کو یاد ہوں، مثلاً آپ جب چھ یا سات سال کے رہے ہوں اور کوئی ایسا واقعہ ہوا ہو جو آپ کے ذہن پر مرتسم ہو تو اس واقعے کے حوالے سے آپ کی عمر کا تعین کیا جا سکے......"

انٹرویو لینے والے کے اصرار کے جواب میں انتظار صاحب نے واقعہ بتا دیا لیکن یہ نہیں قبول لے کہ اس وقت ان کی عمر کیا تھی۔ بلکہ اس سوالیہ انداز کو ہی مسترد کر دیا:

"بس یہ کہ میری نانی اماں تاریخ کو اس طریقے سے یاد رکھا کرتی تھیں۔ وہ کہتی تھیں...... مثلاً دلی کی عورتوں کے متعلق آپ نے یہ سنا ہوگا کہ وہ تاریخ حوالے اس طریقے سے دیتی تھیں کہ جب غدر پڑا تھا۔ ان کے ذہن میں ۱۸۵۷ء نہیں تھا، بلکہ وہ کہتی تھیں کہ جب غدر پڑا تھا۔ یا یہ ۱۸۵۷ء سے پہلے کی تاریخ اس طریقے سے کہ جب...... کہ جب بہادر شاہ ظفر تخت پر بیٹھے تھے۔ میرا طرزِ احساس بھی کچھ اسی قسم کا ہے...... یہ اعداد و شمار، تاریخیں، سن —— یہ میرے لیے بہت

پریشان کن ہیں، میں بعض اوقات صدیوں کا گھپلا کر جاتا ہوں۔ اٹھارویں صدی کی بات سترہویں صدی میں اور سترہویں صدی کی بات انیسویں صدی میں ڈال دیتا ہوں...... ۵"

ان کی پیدائش بھی اسی طرح صدیوں کا گھپلا معلوم ہوتا ہے۔ یہ شاید ان دنوں کی بات ہے جب بدھ جی نے پران چھوڑے تھے اور نیا جنم لیا تھا۔ یا پھر شاید ان دنوں کی بات جب بہادر شاہ ظفر تخت پر تھے اور غدر پڑا چاہتا تھا یا پھر شاید......

مصنف کی اس وضاحت کے بعد یہ محض ایک ضمنی تفصیل رہ جاتی ہے کہ انتظار حسین کی پیدائش ۲۱ر دسمبر ۱۹۲۵ء کو ہوئی۔ پیدائش کی تاریخ اور سال ان کے پاسپورٹ پر یہی درج ہے: ۲۱ر دسمبر ۱۹۲۵ء۔[۶] قومی شناختی کارڈ اور دوسرے سرکاری کاغذات میں بھی یہی اندراج موجود ہے۔ اس کے باوجود ایک آدھ جگہ پر ۱۹۲۳ء کا سال لکھا چلا آتا ہے۔ افسانہ نگار نے اس ضمن میں ریکارڈ درست کرنے کی کوئی کوشش نہیں کی۔

اس کتاب کی تکمیل کے دوران میں نے انتظار حسین سے اس اشتباہ کے بارے میں ایک بار پھر پوچھا کہ آخر یہ گھپلا کیوں ہے۔ انہوں نے جواب میں خوش ونت سنگھ کے کسی انٹرویو کا حوالہ دیا کہ اس نے اپنی عمر کے بارے میں بتایا کہ کچھ لوگ کہتے ہیں میری عمر ستانوے برس ہے اور کچھ لوگ کہتے ہیں پچانوے برس ہے۔ خوش ونت سنگھ کی طرح میں بھی کہتا ہوں کہ میری دو عمریں ہیں۔

اس کے باوجود ۱۹۲۵ء کی تاریخ محض قیاسی نہیں ہے۔ انتظار حسین نے مجھے بتایا تھا کہ اس تاریخ کا تعین انہوں نے اپنے والد اور بڑی بہن سے حاصل ہونے والی معلومات کی بنیاد پر کیا تھا۔

تاریخ سے زیادہ ان کی پیدائش کا مقام ان کی باتوں اور حوالوں میں روشن ہے۔

آبائی وطن اور مقام پیدائش

ڈاکٹر سہیل احمد خان سے ایک گفتگو کے دوران انتظار حسین نے اپنی جائے پیدائش کے بارے میں صراحت کے ساتھ گفتگو کی ہے:

"علی گڑھ کے قریب بلند شہر کے ضلعے میں ایک چھوٹی سی بستی تھی ڈبائی۔ سنتے ہیں اب بھی ہے۔ اس بستی میں پیدا ہوا۔ جہاں تک میرا خیال ہے میں دس گیارہ سال کی عمر تک اس بستی میں رہا ہوں۔ وہ تو دس سال تھے یا دس گیارہ سال تھے مجھے یوں لگتا ہے کہ وہ ایک پوری صدی تھی۔ وہ علاقہ، وہ چھوٹی سی زمین، وہ بستی، اس کے باہر کے چھوٹے چھوٹے دیہات جہاں میں کبھی کبھی یکے میں بیٹھ کر جایا کرتا تھا اور کبھی بیل گاڑی میں، ان سب چیزوں کو دھیان میں لاتا ہوں تو مجھے یوں لگتا ہے کہ وہ چھوٹی سی زمین پورا برِ اعظم تھی۔ تو اب میں اس بستی کی کس کس چیز کا ذکر کروں؟"[۷]

اس بستی کی چیزوں کے ذکر سے ان کی کہانیوں کا پورا جہاں آباد ہے۔ اس کے حوالے سے انہوں نے محمد عمر میمن کے ساتھ گفتگو میں بھی ذکر کیا ہے:

"جہاں میں پیدا ہوا، اس بستی کا نام ڈبائی تھا۔ یہ بلند شہر کے ضلعے میں علی گڑھ کے بالکل نواح میں، واقع تھی۔ کوئی اہم تہذیبی مقام تو یہ نہیں تھا، بس یوں سمجھیے کہ یہاں جو تہذیب پھل پھول رہی تھی وہ درختوں اور آموں کی تہذیب تھی۔ تو میں نے اس تہذیب کے اندر ہوش سنبھالا..."[۸]

اپنی بستی کا یہ حوالہ ان کے ناولوں، افسانوں میں نمایاں اور پھر خاصی تفصیل کے ساتھ "جستجو کیا ہے؟" میں بیان ہوا ہے اور ان کا کوئی پڑھنے والا اس حوالے کو فراموش نہیں کر سکتا۔[۹]

والد اور خاندانی پس منظر

انتظار حسین کے والد کا نام منظر علی تھا۔ ان کے دادا کا نام امجد علی تھا۔ انتظار حسین کی والدہ کا نام صغریٰ بیگم اور نانا کا نام وصیت علی تھا۔ اپنے طویل انٹرویو کے دوران محمد عمر میمن نے انتظار حسین سے سوال کیا کہ آپ کے والد کا آپ کی ذہنی تشکیل میں کچھ عمل دخل رہا ہے تو وہ کس نوعیت کا ہے۔ اس کے جواب میں انہوں نے کہا کہ "وہ ایک بڑے مولوی قسم کے آدمی تھے" اور اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے بتایا:

"میں بچپن میں سنتا رہا ہوں کہ ہمارے خاندان میں ہر نسل میں کوئی نہ کوئی بڑا فقیر یا درویش یا صوفی، جو بھی آپ کہنا چاہیں، ہوتا رہا ہے۔ میرے ایک بزرگ تھے، میرے والد صاحب کے ماموں، جو بڑے عالم قسم کے آدمی تھے اور پورے علاقے میں ایک صوفی اور بزرگ کی حیثیت سے جانے جاتے تھے۔ جہاں تک میرے والد صاحب کا معاملہ ہے تو افسوس ہے کہ وہ اس روایت میں نہیں تھے۔ وہ کچھ واعظ اور مبلغ قسم کے آدمی تھے..."[۱۰]

اسی گفتگو میں انہوں نے اپنے ردعمل کا بھی ذکر کیا ہے کہ وہ اپنے والد کے طرز فکر سے "بدک کر بالکل ایک دوسرے رستے پر چلنے کی کوشش کرتے رہے۔"

ان کے والد مختلف کاروبار کرتے رہے۔ کچھ عرصے ایک عزیز کی زمینوں کی نگرانی بھی کی۔ جنت البقیع میں مزارات کے انہدام کے خلاف ہندوستان میں مہم چلائی گئی تو اس سے وابستہ ہو گئے اور یو پی کے مختلف شہروں کا دورہ کرتے رہے۔ اس دوران عربی میں بھی اتنی استعداد بہم پہنچائی کہ جب انتظار حسین نے ایم اے کے دوران دوسری زبان کے طور پر عربی کا انتخاب کیا، تو عربی زبان ان سے ہی پڑھی۔

ان کے والد پاکستان آگئے تھے اور مصنف کے ساتھ قیام پذیر رہے۔ ۱۹۶۳ء کے لگ بھگ ان کا انتقال ہوا اور لاہور میں تجہیز و تکفین ہوئی۔ ان کی والدہ پاکستان آنے کے بعد زیادہ عرصے ان ہی کے ساتھ رہیں۔ آخری زمانے میں اپنی چھوٹی بیٹی کے پاس کراچی آگئی تھیں اور وہیں انتقال ہوا۔ انہوں نے قریب قریب سو سال کے قریب عمر پائی۔ نسیم زہرہ صاحبہ نے اپنی نانی یعنی انتظار حسین کی والدہ کے بارے میں مجھ سے بیان کیا کہ وہ بہت نفیس مزاج خاتون تھیں اور یہ نفاست انتظار حسین کو ان ہی سے ورثے میں ملی۔ مگر ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ انتظار حسین اپنی والدہ کو بہت چاہتے تھے مگر اس کا اپنی تحریروں میں اظہار کم کیا ہے۔

نسب اور خاندان

جدید ادب اس نام کے گم کر دیے جانے کی داستان ہے جو دوبارہ حاصل نہیں ہو پاتا اور جس کی غیر موجودگی میں اپنا پتہ نشان ڈھونڈنے میں پڑ جاتا ہے۔ نام کے اجزائے ترکیبی میں خاندان کا حوالہ اور شجرۂ نسب، انتظار حسین کی افسانوی کائنات میں شناخت کا معتبر حوالہ ہے کہ جس کے ذریعے سے فرد کو اس تغیر پذیر، رنگ بدلتی دنیا میں استحکام ملتا ہے، ایسا کھونٹا فراہم

ہو جاتا ہے کہ جس کے سہارے زمین سے وابستہ ہوا جا سکتا ہے۔ اسی طرح شجرۂ نسب کی گم شدگی تہذیبی انحطاط کا پیش خیمہ بن کر سامنے آتی ہے۔ افسانوی کرداروں کے رویے خود افسانہ نگار پر منطبق کر کے دیکھنا بہت قرینِ قیاس ہے لیکن اسے مستحسن نہیں قرار دیا جا سکتا۔ شاید اس کاوش کا بس اتنا ہی جواز ہے کہ افسانہ نگار نے اپنے آپ کو بیانیہ کردار میں ڈھالتے ہوئے اپنی کائنات کے ان ہی اجزائے ترکیبی کو نمایاں کیا ہے۔ چناں چہ اپنے خاندان اور شجرۂ نسب کی بازیافت کے بارے میں لکھا اور پوری عمر گزار دینے کے بعد اپنے نجی حالات و تفصیلات کو "جستجو کیا ہے؟" کے دیباچے میں اس طرح شامل کیا کہ ان کے گھرانے کے ایک بزرگ لاہور میں انتظار حسین کے گھر تشریف لائے: "تشریف آوری کا مقصد یہ کھلا کہ خاندان کے شجرۂ نسب کی تکمیل کے سلسلے میں انھیں میرے مرحوم والد منظر علی کے خاندان کی تفصیلات مطلوب ہیں۔"[۱۱]

ان بزرگ نے اپنے بیان کو بڑھایا اور مصنف نے اس گفتگو سے حاصل ہونے والے نتائج کو اپنے انداز میں بیان کیا:

"باتوں باتوں میں کہا کہ ہم لوگ سید ہیں۔ اس پر میں چونکا۔ فرض کیا کہ میرے والد نے اپنے نام کے ساتھ کبھی سید نہیں لکھا۔ میں بھی نہیں لکھتا۔ بولے کہ اس وقت ہمارا شجرۂ نسب ہماری دسترس میں نہیں تھا۔ اب ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ہم سید ہیں۔ میں اس وقت تو چپ رہا لیکن جب انھوں نے چند سال بعد خاندان کے سلسلہ میں مزید وضاحت کی غرض سے خاندان کے دو نوجوانوں کو بھیجا اور انھوں نے سادات ہونے کا دعویٰ کیا تو میں نے جھرجھری لی اور لینی ہی تھی۔ اگر میرے والد نے سید ہونے کے دعوے سے احتراز کیا تو میرے لیے یہ دعویٰ کرنے کی گنجائش پیدا ہو گئی کہ میں اسی برصغیر کی مٹی ہوں یعنی کہ ہند آریائی ہوں۔ اسے جب ہم سادات نہیں ہیں تو کبھی دوسرے عرب قبیلے سے بھی رشتہ کیوں جوڑیں اور خاندانِ رسالت کو بیچ میں سے نکال دیں تو پھر عربوں میں کون سے لعل ٹکے ہوئے ہیں کہ ہم آڑے ترچھے راستوں سے ان سے رشتہ جوڑنے کا جتن کریں مگر ان دو جوانوں کو اصرار تھا کہ ہمارا شجرۂ نسب یہ کہتا ہے تو پھر ہم کیوں یہ دعویٰ نہ کریں۔ میں نے پوچھا، اچھا یہ بات ہے تو یہ بتائیے کہ شجرۂ نسب ہمیں کس امام کی اولاد بتاتا ہے۔ بولے "ہم سیدنا حضرت امام حسینؑ کی اولاد ہیں۔" تب میں ٹھٹھکا۔ ارے یہ تو خاکِ مدینہ و نجف میں کربلا کی خاک بھی آن ملی۔ اب میں کیسے انکار کروں اور یہ میرے سنی عزیز حسینی ہونے پر مصر ہیں تو میں کس خوشی میں پہلو بچا رہا ہوں۔

سو اے دوستو، میں نے عالی نسبی کا کوئی دعویٰ نہیں کیا مگر میرے اہلِ خاندان شجرہ لیے کھڑے ہیں اور کہہ رہے ہیں کہ کربلا کی خاک سے بہنے والے خون سے جو چھینٹے اڑے، انھیں میں سے ایک چھینٹا ہم بھی ہیں۔"

خاندان میں افراد کے ساتھ انھوں نے عقیدے کا بھی ذکر تفصیل کے ساتھ کیا ہے اور اس بنیاد پر اپنے خاندان کو "چتکبرا" بھی قرار دیا ہے کہ "اس میں شیعہ سنی کی آمیزش ہے۔"[۱۲]

ایک گفتگو کے دوران انھوں نے اس اجمال کی تفصیل مجھے بتائی۔ ان کے والد کے تین ماموں تھے اور انھوں نے دو کو دیکھا ہے کیوں کہ ایک ماموں کا انتقال ان کے ہوش سنبھالنے سے پہلے ہو گیا تھا۔ دونوں ماموں الگ مزاج رکھتے تھے۔ بڑے ماموں صوفی تھے اور پورے علاقے میں شہرت تھی کہ جن اتارنے کے ماہر ہیں۔ انھوں نے بتایا کہ "میرے والد کہتے تھے یہ سنی نہیں ہے، تفضیلی ہیں، یعنی روحانی طور پر حضرت علیؑ کو افضل مانتے تھے۔ اور یوں انھوں نے دونوں فرقوں کے مابین ایک سمجھوتا قائم کر رکھا تھا۔ دوسرے ماموں برطانوی حکومت کے ملازم اور سرکاری افسر تھے۔ وہ خاندان کے بے روزگار

نوجوان کے لیے انگریز حکم رانوں سے سفارش کر دیتے تھے اور اس وجہ سے خاندان میں ان کو اہمیت حاصل تھی۔"

انھوں نے مزید بتایا کہ والدہ کے دونوں بھائی سنی تھے۔ انھوں نے کہا کہ میری والدہ کے خاندان والے سنی تھے، بیچ بیچ میں کوئی شیعہ ہو جاتا تھا، اور اس وجہ سے خاندان کی فضا ملی جلی تھی۔ لیکن عزاداری میں سب شامل ہوتے تھے اور خاندان کے سنی افراد بھی محرم کے دوران عزاداری کے لیے پیسے بھیجتے تھے۔

انتظار حسین نے ایک اور ملاقات میں خاندان کے بزرگوں کا تذکرہ کیا اور بتایا کہ ان کے ماموں ڈبائی آتے رہتے تھے۔ ان کی بڑی بیٹی کے پاس ڈاک سے رسالہ ''عصمت'' آیا کرتا تھا اور ان کے پاس راشد الخیری کی کئی کتابیں موجود تھیں۔ یہ کتابیں ان سے لے کر پڑھنا شروع کیں۔ ''میرا مطالعہ شروع ہوا ہے راشد الخیری سے'' انہوں نے ہنستے ہوئے مجھے بتایا۔ وہیں انہوں نے راشد الخیری کی تصویر دیکھی اور وہ ان کو ''خاندان کے بزرگ'' معلوم ہوئے۔ ''عصمت'' کا کسی گھر میں آنا کسی نوعیت کا واقعہ ہوتا تھا، اس کا اندازہ افسانے ''احسان منزل'' سے کیا جاسکتا ہے:

''یہ اس زمانے کا ذکر ہے جب علامہ راشد الخیری ابھی زندہ تھے اور رسالہ ''عصمت'' ہر مہینے باقاعدگی سے احسان منزل میں پہنچتا تھا۔ ''عصمت'' کی خریداری بھی دراصل احسان منزل کی تاریخ کا بہت اہم واقعہ ہے۔ یہ پرچہ جب پہلی مرتبہ احسان منزل میں پہنچا تو سارے محلّے میں ایک شور پڑ گیا۔ جس نے سنا دانتوں میں انگلیاں دابیں اور قرب قیامت کی پیشگوئی کی۔ اس روز مولوی مہربان علی اپنے بیٹے کے منی آرڈر کی امید میں ڈاک خانے گئے تھے۔ ڈاکیے اس وقت ڈاک چھانٹ رہے تھے۔ مولوی صاحب کیا دیکھتے ہیں کہ ایک پیکٹ پہ ماہنامہ ''عصمت'' دہلی چھپا ہوا ہے اور اس کے نیچے سرخ روشنائی سے شیخ عرفان الحق کی بیٹی کا پتہ لکھا ہوا ہے......''[13]

واقعہ بہرحال سخت تھا لیکن اس کی تاب لائے ہی بنی۔ ''عصمت'' کا فیض دور رس ثابت ہوا۔ اسی تذکرے میں واقعیت کہیں پہنچ کر ختم ہو جاتی ہے اور افسانہ شروع۔

انتظار حسین نے سلسلۂ نسب کا آغاز تو خاندانی روایت کے حساب سے لکھ دیا لیکن اس سے زیادہ تفصیل کی ضرورت نہیں سمجھی۔

اسی انداز میں انھوں نے ''جستجو کیا ہے'' میں خود اپنے آپ سے شکوہ کیا:

''ارے میں تو خاندان کے تذکرے میں آ کر پھنس گیا، پھنسنا ہی تھا۔ شجرۂ نسب کا ذکر کیوں چھیڑا تھا۔ اب قریب وہ دور جہاں جہاں اس شجرے کی شاخیں پیچ کھاتی ہوئی جاتی ہیں وہاں تک جاؤ۔ نا بابا یہ کام میرے بس کا نہیں ہے۔ میں تو شجرۂ نسب کی نقل کہیں رکھ کر بھول گیا ہوں جو میرے بزرگ مجھے عنایت کر گئے تھے......''[14]

انھوں نے مجھ سے بیان کیا کہ جس شخص نے ان کے خاندان کا شجرۂ نسب مرتب کیا تھا، اس نے ایک نقل ان کو بھی فراہم کی تھی لیکن وہ کاغذات میں ادھر اُدھر ہوگئی۔ مجھے اس بات پر خاصا تعجب ہوا لیکن بعض دوسرے افراد کے وسیلے سے اس شجرے کی نقل کا سراغ مل گیا۔[15] یہ شجرہ انتظار حسین کے خاندان میں محفوظ ہے۔

گھرانا اور رشتے دار

شجرۂ نسب کی تفصیل معلوم کرنے کے لیے آنے والے بزرگ کو انتظار حسین نے بڑے اختصار کے ساتھ اپنے والد کے گھرانے کی تفصیل اس طرح بتائی:

''میں نے بتایا کہ پانچ بہنیں اور ایک بھائی۔ یہ کل خاندان ہے۔ چار بہنیں کہ مجھ سے بڑی تھیں، اللہ کو پیاری ہو گئیں۔ ایک بہن کہ مجھ سے چھوٹی ہے اور ابھی تک بقید حیات ہے۔۔۔''[16]

اس گھرانے کی چند مزید تفصیلات مصنف سے دریافت اور تحقیق کے بعد یہاں درج کی جاتی ہیں تاکہ سوانحی تصویر میں یہ رنگ بھی شامل ہو سکے اور اس بارے میں مصنف کے اپنے تاثرات کے تناظر میں رکھ کر دیکھا جا سکے۔ منظر علی اور صغریٰ بیگم کی اولاد پانچ بیٹیوں اور ایک بیٹے پر مشتمل تھی۔ اس طرح انتظار حسین پانچ بہنوں کے اکلوتے بھائی تھے۔ اس بات کا تعلق ان کے نام سے بھی ہے۔ انھوں نے مجھے بتایا کہ ''میں چار بہنوں کے بعد پیدا ہوا۔ خاندان میں سب کی خواہش تھی کہ بیٹا پیدا ہو۔'' میں نے پوچھا کہ کیا آپ کا نام اسی لیے رکھا گیا تھا۔ انھوں نے جواب دیا، ''ایک نام یہ بھی رکھا گیا تھا۔ وہی چپک گیا۔'' جو نام چپکنے سے رہ گئے، ان کی تفصیل معلوم نہ ہو سکی۔

انتظار حسین کی سب سے بڑی بہن کا نام حسنین فاطمہ تھا اور ان کی شادی جناب شمشاد حسین سے ہوئی تھی۔ یہ بہن چوں کہ بڑی تھیں اس لیے خاندانی معاملات میں ان کی اور ان کے شوہر کی رائے کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ چناں چہ دینی تعلیم کے بجائے اسکول میں داخلے اور جدید تعلیم کا فیصلہ بھی ان کے والد کی رائے کے برخلاف، ان ہی بہن کی خواہش کے مطابق کیا گیا۔ انتظار حسین نے ایک اور موقع پر یہ بھی بتایا کہ ان کی شادی کے لیے لڑکی پسند کرنے کا فریضہ بھی ان ہی بہن نے سرانجام دیا۔ ''میری بہن شادی کے معاملے میں چھان بین بہت کرتی تھیں۔ اس لیے دیر ہو جاتی تھی.....'' انھوں نے مزید بتایا۔

حسنین فاطمہ سے چھوٹی بہن کا نام سیدہ فاطمہ تھا۔ وہ ہجرت کے بعد ملتان میں بس گئی تھیں اور ان کو اولیاء کے مزارات سے خاص عقیدت تھی۔ ان کا بیٹا بعد میں کراچی آ گیا لیکن انھوں نے وصیت کر رکھی تھی کہ ان کو ملتان میں دفن کیا جائے۔ چناں چہ تدفین ملتان میں ہوئی۔ تیسری بہن کا نام زہرا تھا۔ ان کی شادی ان کے چچا کے خاندان میں ہوئی تھی۔ چوتھی بہن کا نام کنیز فاطمہ تھا۔ ان کی شادی بھی کنبے میں ہوئی تھی اور ان کے شوہر گوالیار میں ملازمت کرتے تھے۔ ان بہن کا انتقال تقسیم سے پہلے ہو گیا تھا۔

چار بہنوں کے بعد انتظار حسین خود اور ان سے چھوٹی بہن سائرہ خاتون جو اپنے بچوں کے ساتھ پی، ای، سی ایچ ایس کراچی میں مقیم ہیں۔

سب سے بڑی بہن حسنین فاطمہ اور ان کے شوہر شمشاد حسین کا قیام کراچی کے علاقے گلشنِ اقبال میں تھا اور وہیں ان کا انتقال ہوا۔ گلشنِ اقبال کے اسی مکان میں مجھے شمشاد حسین صاحب سے ملنے کا شرف حاصل ہوا، وہ اینگلو عربک اسکول، دہلی میں میرے نانا سراج الدین احمد سے سینئر تھے۔ اور اس حوالے سے مجھ سے شفقت سے پیش آتے تھے انتظار صاحب کراچی میں اکثر اسی مکان میں ٹھہرا کرتے تھے اور ان سے ملاقات کے لیے مجھے بارہا وہاں جانے کا اتفاق ہوا۔ ان کے چھ بیٹے اور دو بیٹیاں تھیں۔ بیٹوں میں سب سے بڑے انصار حسین، عمر میں انتظار صاحب سے کچھ اوپر کے تھے۔ قیام

پاکستان کے بعد جب لاہور آنا ہوا تو کچھ عرصے ان کے اور ان کے چھوٹے بھائی حسن ظہیر کے ساتھ ہی رہے۔ حسن ظہیر سی ایس پی افسر تھے مگر اس سے بڑھ کر ان کا کارنامہ یہ ہے کہ مشرقی پاکستان کی شکست اور راول پنڈی سازش کیس کے بارے میں، جس میں فیض احمد فیض بھی ملوث ہوئے، دو تحقیقی کتابیں لکھی ہیں جن کو تحقیقی مواد اور تجزیاتی انداز کی وجہ سے سراہا گیا۔[14] اسی طرح ایک بھانجے کینیڈا میں اور ایک اسلام آباد میں مقیم ہیں۔ ایک بھانجے مسعود اقبال کئی برس سے مانچسٹر میں قیام پذیر ہیں۔ انتظار حسین کو مین بکر بین الاقوامی ادبی انعام کے لیے نامزد کیا گیا تو لندن میں منعقدہ تقریب میں شرکت کے لیے مسعود اقبال وہاں آئے تھے اور ان کا تذکرہ اس سفر کے احوال ''سفر کے خوش نصیب'' بھی موجود ہے۔

ان چھ بھائیوں کی دو بہنیں ہیں، نسیم فاطمہ اور عصمت زہرا، جن کی تصاویر ''جستجو کیا ہے'' کے آخر میں شامل ہیں۔ دونوں پڑھی لکھی اور باشعور خواتین ہیں جو طویل مدت تک ریڈیو پاکستان، کراچی میں پروڈیوسر کے طور پر وابستہ رہیں اور وہاں پروگراموں میں شرکت کرنے والے نوجوان طالب علم کے طور پر مجھے ان سے ملنے اور تھوڑا بہت کام ان کی زیرِ نگرانی کرنے کا موقع ملا۔ اور یوں اس گھرانے سے عقیدت اور احترام کا تعلق قائم ہو گیا۔ ''قطرے میں دریا'' کے پیش لفظ میں انہوں نے لکھا ہے کہ ''شروع میں میری بھانجی عصمت زہرا نے یہ شغل پکڑا کہ اخبار سے تراش تراش کر کالم رکھ لیتی تھی۔'' یہ فریضہ بعد کو ان کی بیگم نے سنبھال لیا۔

قرۃ العین حیدر کے برخلاف انتظار حسین نے اپنے بھانجے، بھانجیوں کا تذکرہ تفصیل کے ساتھ نہیں کیا لیکن اپنے گہرے، جذباتی تعلق کو ضرور بیان کیا ہے جس کی وجہ سے ان کا حوالہ اہم ہو جاتا ہے۔ ''جستجو کیا ہے؟'' کے اسی باب کا خاتمہ ان رشتے ناتوں کے بارے میں مصنف کے تاثر پر ہوتا ہے جو رشتوں کی معنویت کے بارے میں مصنف کے بیان سے عبارت ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ نئی دنیا کی ایک جھلک بھی بین السطور میں در آتی ہے مگر صرف ایک لمحے کے لیے۔

''مگر یار کہیں گے کہ خاندان کے دور پرے کے عزیزوں، رشتے داروں کا اتنا ذکر کیا، کچھ خاص اپنے گھرانے کے متعلق تو بتاؤ۔ ارے وہاں بتانے کے لیے کیا ہے۔ ایک ماموں، ایک چچا، ایک خالہ۔ پھوپھی ندارد، پانچ بہنیں، بھائی کے نام صفر، بھانجے بھانجیاں قطار اندر قطار۔ بیٹا بیٹی غائب۔ لو اب لکھتے ہوئے احساس ہو رہا ہے۔ پہلے یہ خیال ہی نہیں آیا تھا کہ کتنے اہم رشتے تو میری زندگی سے خارج ہیں۔ آخر آدمی کی زندگی میں ان کی کوئی معنویت تو ہو گی۔ خیر ذاتی حوالے سے تو اب میں یہ بات سوچ رہا ہوں۔ باقی انسانی زندگی میں خاندان کی کیا معنویت ہے اور رنگا رنگ خاندانی رشتوں کی کیا اہمیت ہے، اس کا احساس زیادہ شدت کے ساتھ اس موقع پر ہوا جب میں واقعۂ کربلا کے بارے میں ایک مضمون لکھ رہا تھا اور مرثیوں پر لکھتے ہوئے ذہن میں سوال ابھرا کہ یہ اتنا بھرا پرا خاندان اپنے رنگا رنگ رشتوں ناطوں کے ساتھ اس ریگ زار میں جہاں حق و باطل نبرد آزما ہیں، کیا کر رہا ہے۔ اس خون ریز جنگ میں اس کے یہاں ہونے سے کھنڈت پڑ رہی ہے یا اسے کوئی نئی معنویت مل رہی ہے۔ یہاں سے میرا دھیان مہابھارت اور رامائن کی طرف گیا۔ کچھ جلیل القدر خاندان تو وہاں بھی نظر آ رہے ہیں مگر یہ کیا بھید ہے کہ اُدھر خاص طور پر مہابھارت میں بیٹے ہی بیٹے، سب بھائی برادر، بہن کوئی نہیں، بیٹی کوئی نہیں۔ اس کے کیا معنی ہیں۔ لو میں بہک کر کدھر نکل گیا۔ کہہ رہا تھا کہ ذاتی حوالے سے اب سوچ رہا ہوں۔ میں نے ابھی کہا کہ میری زندگی سے کچھ اہم خاندانی رشتے یا کہیے کہ انسانی رشتے غائب ہیں۔ کچھ رشتے بڑھ چڑھ کر ہیں۔ ابھی بتا رہا

تھا کہ بھانجے بھانجیاں قطار اندر قطار ہیں۔ ان کی گہما گہمی میں گم رشتوں کی طرف دھیان ہی نہیں گیا۔ وہاں بھی ایسا ہی ہوا ہوگا۔ جہاں سو بھائی ہوں وہاں ایک بہن کے نہ ہونے کی کمی کا کسی کو کیوں احساس ہوگا مگر کیا کسی ایک رشتے کی افراط سے کسی گم رشتے کی تلافی ہو جاتی ہے۔''[۱۹]

اس مقام پر کتاب کا یہ باب مکمل ہو جاتا ہے۔ اس کے آگے کچھ کہنے کی گنجائش کہاں رہ جاتی ہے؟

تعلیم

انتظار حسین نے ابتدائی تعلیم گھر پر ہی حاصل کی۔ رہی تعلیم کا آغاز، ان کے والد کے معتقدات اور زمانے کے تقاضوں کے درمیان کشمکش کا ایک سبب بن گیا۔ ان کے والد چاہتے تھے کہ وہ روایتی مذہبی تعلیم حاصل کریں اور اسکول جانے کے سخت خلاف تھے۔ ان کی بڑی بہن نے اصرار کرکے ان کو اسکول میں داخل کروایا اور باقاعدہ تعلیم کے سلسلے کا آغاز کروایا۔

انتظار حسین نے بتایا کہ ان کے اسکول کا آغاز آٹھویں جماعت سے ہوتا ہے، اس سے قبل ساری تعلیم گھر پر حاصل کی۔ ان کے والد کا ارادہ تھا کہ میٹرک تک کی تیاری گھر پر ہی ہو اور وہ خود یہ تیاری کرا دیں گے۔ بڑی بہن کے اصرار پر اسکول بھیجنے پر آمادہ ہوئے تو نویں جماعت میں داخلہ نہ مل سکا۔ وہ کمرشل اینڈ انڈسٹریل ہائی اسکول میں داخل ہوئے اور وہاں سے ۱۹۳۰ء کے لگ بھگ میٹرک کا امتحان پاس کیا۔

ان کو یاد تھا کہ ۱۹۳۸ء میں وہ آٹھویں جماعت میں تھے جب انھوں نے علامہ اقبال کے انتقال کی خبر پڑھی تھی۔ اس حساب سے میٹرک کے امتحان کی تاریخ ۱۹۴۰ء کے لگ بھگ ہونا چاہیے۔

میٹرک کا امتحان انھوں نے فرسٹ ڈویژن میں پاس کیا۔ انھوں نے بتایا کہ اس پر ان کی بڑی بہن نے ارادہ کیا کہ یہ بی اے کرے گا اور کلکٹر بنے گا۔ چناں چہ انھوں نے کالج میں داخلہ لے لیا۔

انتظار حسین نے ۱۹۴۲ء میں آرٹس کے مضامین کے ساتھ انٹرمیڈیٹ اور ۱۹۴۴ء میں بی اے کی سند حاصل کی۔ بی اے کرنے کے بعد انھوں نے فوری طور پر آگے پڑھنے کے لیے داخلہ نہیں لیا بلکہ یہ وقت گھر پر گزارا۔ تقریباً ایک سال بعد انھوں نے میرٹھ کالج میں داخلہ لیا۔ شاعر اور نقاد احمد ہمدانی، جو بعد میں ریڈیو پاکستان، کراچی میں سینئر پروڈیوسر بھی رہے، بتاتے تھے کہ انھیں اچھی طرح یاد ہے انتظار حسین ان سے ایک آدھ سال سینئر تھے اور لمبی لمبی نظمیں لکھا کرتے تھے۔ انتظار حسین نے ۱۹۴۶ء میں میرٹھ کالج سے اُردو میں ایم اے کی ڈگری حاصل کی۔

اساتذہ

اپنے کالج کے زمانے کے اساتذہ میں انتظار حسین نے خصوصیت کے ساتھ پروفیسر کرار حسین کا ذکر کیا ہے کہ جن سے انھوں نے گہرا اثر قبول کیا۔ محمد عمر میمن کے ساتھ گفتگو میں انھوں نے کرار حسین سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے:

''میرٹھ کالج میں کچھ شخصیتیں ضرور ہیں جو مجھے یاد ہیں... پروفیسر کرار حسین جو میرے استاد ہیں اور اتفاق کی بات ہے کہ شاگرد ہونے سے پہلے بھی میں انہیں دیکھتا رہا تھا۔ جس بستی میں پلا بڑھا وہاں بھی انہیں دیکھا۔ وہ ہمارے عزیزوں

میں سے تھے۔ وہ ایک بڑی شخصیت کے طور پر میرے ذہن میں ہیں۔ اس عہد میں جن بہت سی شخصیتوں کو میں بڑا سمجھتا تھا اور بہت سے لوگوں کی جو تصویریں بنی تھیں ان میں سے بہت سی تصویریں بگڑ گئی ہیں، بہت سے بت مسمار ہو چکے ہیں لیکن کرار صاحب کا امیج اب بھی میرے تصور میں سلامت ہے...''

میرٹھ کالج کے بعد پروفیسر کرار حسین پاکستان کے مختلف تعلیمی اداروں سے وابستہ رہے جن میں بلوچستان یونیورسٹی، کوئٹہ میں وائس چانسلر کے طور پر تقرری شامل ہے۔ وہ ملک کے ممتاز ماہر تعلیم تھے۔ انتظار حسین نے جس وقت یہ گفتگو کی ہے، پروفیسر کرار حسین زندہ تھے۔ ان کے انتقال کے بعد ان کے مضامین اور خطبات کا مجموعہ ''سوالات اور جوابات'' کے نام سے مرتب کیا جو کراچی سے مئی ۱۹۹۹ء میں شائع ہوا۔

انتظار حسین کے معنوی اساتذہ میں اہم نام محمد حسن عسکری کا ہے جو افسانہ نگار اور نقاد کی حیثیت سے جدید اُردو ادب کا اہم نام ہیں۔ عسکری صاحب سے ان کی ملاقات میرٹھ میں ہوئی اور ان سے تعلقات کی روداد وہ ایک شخصی خاکے کی صورت میں قلم بند کر چکے ہیں۔ عسکری صاحب کے کہاوے پر ہی انہوں نے پاکستان ہجرت کرنے کا ارادہ کیا۔

اپنی ادبی زندگی کے ابتدائی و تشکیلی ادوار میں انہوں نے محمد حسن عسکری سے گہرا اثر قبول کیا۔ ان کے ابتدائی مضامین میں یہ اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک سے اختلاف، فسادات کے افسانوں کے بارے میں نقطۂ نظر اور پاکستانی ادب جیسے معاملات میں وہ محمد حسن عسکری کی اختیار کردہ راہ کے مسافر نظر آتے ہیں اور ان کے خیالات سے دور نہیں جاتے۔ لاہور میں اپنے ابتدائی دنوں میں بھی وہ محمد حسن عسکری کے زیر سایہ چلتے ہوئے نظر آتے ہیں، جس کا احوال انہوں نے ''چراغوں کا دھواں'' میں بھی درج کیا ہے۔ ان ہی کے توسط سے وہ ناصر کاظمی سے بھی ملے جو ان کے گہرے دوست بن گئے اور یہ دوستی، عسکری صاحب سے ان کی ارادت مندی میں دراڑ کا سبب بن گئی۔ محمد عمر میمن کے ساتھ گفتگو میں انہوں نے بتایا کہ ناصر کاظمی اور وہ، ''دونوں مل کر عسکری صاحب کو out grow کر گئے۔'' اس اجمال کی تفصیل انہوں نے بیان نہیں کی۔ ممکن ہے کہ یہ محض ان کی خوش فہمی ہو۔ انہوں نے عسکری صاحب سے علم بغاوت بلند کر کے نئی پود کا نعرہ لگایا اور اپنے لیے ادبی مقام تلاش کرنے کی آزادانہ کوشش کی، جس کے لیے انہیں عسکری صاحب سے علیحدہ ہونا ضروری تھا۔ عسکری صاحب کی دلچسپیاں آہستہ آہستہ بدل گئیں اور وہ ادب سے زیادہ تصوف کی راہ پر چل پڑے۔ انتظار حسین اپنی افتادِ طبع کے باعث ان راہوں سے دور رہے لیکن ان کے لیے ان کے دل میں گہرا احترام عمر بھر رہا ہے۔ انہوں نے اپنے ناول ''بستی'' کا انتساب بھی محمد حسن عسکری کے نام کیا جو ان سے عقیدت کا اظہار ہے۔ محمد حسن عسکری سے ان کا رابطہ آخر تک قائم رہا اور ان کے کاغذات میں عسکری سے خط و کتابت شامل ہے۔

پہلی گم شدہ کتاب

انتظار حسین نے اپنی پہلی کتاب تقسیم اور ہجرت سے قبل مکمل کر لی تھی اور حیرت کی بات یہ ہے کہ اس کتاب کا موضوع لسانیات تھا۔ ایک گفتگو کے دوران انتظار حسین نے مجھے بتایا کہ ایم اے کی تکمیل کے دوران ایک مضمون لسانیات کا بھی تھا اور کرار حسین کے لیکچرز سے متاثر ہو کر ان کو اس مضمون میں خاص طور پر دل چسپی پیدا ہو گئی۔ لیکچرز کے دوران جن کتابوں کے حوالے آئے، ان میں سے کئی کتابیں انھوں نے پڑھ ڈالیں، خاص طور پر میکس مولر کی کتابیں۔ اس مطالعے کے

دوران ان کو خیال آیا کہ اس بارے میں اردو میں کچھ نہیں لکھا گیا، چناں چہ انھوں نے لسانیات کے بارے میں ایک تعارفی کتاب تحریر کر دی۔ کتاب مکمل کرنے کے بعد وہ اس کے مسودے کے ساتھ دہلی میں بابائے اردو، مولوی عبدالحق کے پاس گئے جن سے ان کی وطنی نسبت بھی تھی اور اسی حوالے سے ان کی ملاقات کی خواہش ظاہر کی تھی۔ مولوی عبدالحق نے یہ مسودہ ڈاکٹر ریاض الحسن کو دکھا کر ان سے مشورہ کرنے کے لیے کہا۔ ڈاکٹر ریاض الحسن نے مسودہ دیکھ کر اس میں مزید اضافے کی رائے دی اور یہ کہا کہ اضافے و ترمیم کے بعد اس کی اشاعت کی نوبت آ سکتی ہے۔ ڈاکٹر ریاض الحسن انجمن ترقی اردو سے وابستہ تھے اور انہوں نے لسانیات کے علاوہ جمالیات پر اپنے کام کی وجہ سے شہرت حاصل کی۔ انھوں نے کروچے کی جمالیات کے علاوہ گوئٹے کی کتاب ''نوجوان ورتھر کی داستان غم'' کا اردو میں ترجمہ کیا۔ کتاب میں ترمیم کی نوبت نہیں آئی البتہ اس کتاب میں شامل مواد میں سے دو مضامین الگ سے بھی لکھے، جو جامعہ ملیہ اسلامیہ کے رسالے ''جامعہ'' دہلی، میں شائع ہوئے۔ ان کی تفصیل اس طرح ہے:

۱۔ قواعد کی ابتدا، جامعہ، ۳۱ر ۴، اپریل ۱۹۳۶ء

۲۔ تقابلی لسانیت کا نیا طریقۂ کار، جامعہ، ۳۲ر ۲، اگست ۱۹۳۶ء

انتظار حسین نے بتایا کہ ڈاکٹر ریاض الحسن کے تجویز کردہ اضافے یا ترمیم کی نوبت نہیں آئی۔ ''میں نے خود ہی اس کو گم کر رکھا ہے'' انھوں نے کہا یہ مسودہ دو تین رجسٹروں پر مشتمل تھا اور ممکن ہے اس کا کوئی حصہ ان کے کاغذات میں موجود رہ گیا ہو، لیکن ان کو یاد نہیں ہے۔ انھوں نے یہ بھی کہا کہ لسانیات کے جن نظریات کا ذکر کیا گیا تھا، ان کا محمد حسن عسکری نے خاصا مذاق اڑایا۔ زبان کی ابتداء کے لیے Bow Wow Theory اور Ding Dong Theory جیسے نظریات کے لیے جو نام وضع کیے گئے تھے ان کو خاص طور پر نشانہ بنایا۔ کچھ عرصے کے بعد تقسیم کے حالات سامنے آنے لگے اور پھر لسانیات سے ان کی دل چسپی ختم ہو گئی۔ اس دل چسپی کا سراغ بعد کی ادبی زندگی میں ایک آدھ مضامین سے زیادہ نہیں ملتا۔

آغازِ کار

ان کا نام ناول افسانے کے فن سے اس طرح پیوست ہے کہ اب اس بات پر مشکل سے یقین آتا ہے کہ انتظار حسین نے جب آغازِ کار میں قلم اٹھایا تو ان کا ارادہ افسانہ نگاری کا نہیں تھا۔ یہ میدان انہوں نے اپنے ایک دوست کے لیے چھوڑ دیا تھا۔ خود ان کا ارادہ شاعری کرنے اور تنقید لکھنے کا تھا۔ اس بارے میں انہوں نے محمد عمر میمن سے محولہ بالا گفتگو میں بتایا:

''صاحب، بات یہ ہے کہ جب میں کالج کی زندگی گزار رہا تھا تو میرے یہاں ایک خواہش ادیب بننے کی ضرور موجود تھی اور اس میں اس اعتبار سے مطالعہ بھی کر رہا تھا۔''[19]

اس گفتگو میں وہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ انہوں نے طے کر رکھا تھا کہ افسانہ نگار تو ان کے بچپن کے دوست ریوتی سرن شرما کو بننا ہے:

''تو اس کے یہاں افسانہ نگار بننے کی خواہش بہت شدید تھی اور میں نے گویا یہ طے کر لیا تھا کہ افسانہ نگار تو اسے بننا ہے اور میں اگر کچھ بنوں گا تو نقاد بنوں گا...''

اسی بات کو انہوں نے سہیل احمد کے ساتھ گفتگو میں بھی دہرایا ہے:

''ہاں، بات یہ ہے کہ افسانہ لکھنا میرا مقصود نہیں تھا۔ مجھے کچھ یہ تصور تھا کہ افسانہ تو ریوتی ہی کو لکھنا ہے، میں کچھ تنقید لکھوں گا یا شاعری کروں گا...''[20]

ان دونوں گفتگوؤں میں وہ واضح کرتے ہیں کہ ۱۹۴۶ء میں فسادات شروع ہوئے تو ان کے اندر کچھ ایسے تاثرات پیدا ہوئے کہ جن کو اپنے اظہار کے لیے افسانویت کا پیرایہ اختیار کرنا پڑا۔ گویا یہ پیرایہ اور یہ صنف ان تاثرات اور احساسات کی عطا کردہ ہے جو شاعری یا تنقید کے سانچے میں ڈھل نہیں سکے۔

ہجرت کے سفر سے قیام تک

انتظار حسین کے سوانح اور ادبی زندگی، دونوں میں ایک اہم مرحلہ پاکستان کی نو آزاد مملکت میں ان کی ہجرت ہے۔ میرٹھ سے لاہور آنے کے لیے فوری محرک محمد حسن عسکری ثابت ہوئے جنھوں نے لاہور آ کر ریڈیو پاکستان کے اعلانات کے ذریعے سے پیغام بھیجا اور یہاں آنے کی دعوت دی۔ اسی مشورے کو قبول کر کے انتظار حسین ایک نئے وطن کی طرف روانہ ہو گئے۔ یہ عمل چاہے کتنا بھی اضطراری رہا ہو، اس کے نتائج بہت دور رس نکلنے تھے اور انھوں نے ہی انتظار حسین کے آئندہ کام کو تشکیل دینے میں کردار ادا کیا۔

نظریہ بننے سے پہلے یہ ہجرت ان کے لیے واقعہ بنی۔[21] ریل کے اس سفر کا مختصر سا حال انھوں نے ''چراغوں کا دھواں'' کے پہلے باب میں لکھا ہے، اور سفر کے خطرات کے سامنے یاروں کی ٹولی کی فقرے بازی کا احوال درج کیا ہے۔ اسی سفر کا ایک اور رخ سلیم احمد نے بھی لکھا ہے جو اس دوران رفیقِ سفر تھے۔ انتظار حسین کی یادوں میں سلیم احمد کردار بن جاتے ہیں اور سلیم احمد اپنی نظم میں انتظار حسین کو کردار بنا دیتے ہیں۔ طویل نظم ''مشرق'' میں سلیم احمد نے ''نام کا سفر'' کے عنوان کے تحت اس نظم کے ایک حصے میں اس سفر کا احوال اس طرح شروع کیا ہے:

''صبح کی نرم و نازک سی پہلی کرن
شوخ رنگوں کی تتلی کے مانند
اپنے چمکتے ہوئے پر کھول کر
میرے چہرے پہ منڈلا رہی تھی
انتظار اپنی مخصوص آواز میں
جو گلے کی خرابی کے باعث نہیں
ویسے ہی
بیٹھی بیٹھی سی لگتی ہے
یہ کہہ رہا تھا
''اٹھو یار''
تم تو بہت سوچکے
اب اٹھو... چائے پی لو

خبر ہے...
ہماری ٹرین اب کہاں جائے گی
''کہاں...؟''
میں نے آنکھوں کو ملتے ہوئے
چائے کی ایک چسکی لگا کر کہا
''ارے اب یہ سرگودھا جائے گی''
''سرگودھا کیوں؟ مگر ہم تو لاہور جائیں گے
کیوں...؟
مگر ہم تو لاہور ہی جائیں گے؟''
''نہیں... کچھ خبر ہے؟
غضنفر علی خان نے
گاڑی کو لاہور میں داخلے کی اجازت نہیں دی''
''اجازت نہیں دی...؟''
مجھے چائے کا ذائقہ کچھ کسیلا لگا
''کیوں اجازت نہیں دی''
مگر انتظار اب نہ بولا

سڑپ سر، سڑپ سر، سڑپ سر، سڑپ سر
وہ خاموشی سے چائے کی چسکیاں لے رہا تھا
اور بہت ہی بُرا لگ رہا تھا
''غضنفر علی کون ہے؟
میں تو اقبال کے شہر آیا ہوں
داتا کی نگری میں آیا ہوں
یہ وہ شہر ہے
جس کی خاطر مجھے
خوں کے سیلاب میں سے گزرنا پڑا ہے
غضنفر علی مجھ کو کیوں روکتا ہے''
''تم تو پاگل ہو''
میرا ساتھی جو اب تک میرا دوست تھا
اجنبی بن کے کہنے لگا

"تم تو پاگل ہو"

ارے... ہم اب نئی سرحدوں میں ہیں..."[۲۲]

گاڑی لاہور رکی اور انتظار حسین یہاں اتر گئے۔ ۷؍اکتوبر ۱۹۴۷ء پاکستان میں ان کا پہلا دن تھا۔ لاہور میں ان کو ٹھکانہ مل گیا اور اپنا مقام بھی۔ پھر وہ اسی بستی کے رنگ میں رنگ گئے اور ایسے رنگے کہ اس کی پہچان بن گئے۔

ہجرت کی بازدید

ہجرت انتظار حسین کے لیے کوئی سادہ سوال نہیں رہی۔ انہوں نے اس کی سیاسی تاویل بھی دہرائی ہے مگر وہ اس کو بنیادی طور پر ایک ادبی تجربے کی حیثیت سے دیکھتے آئے ہیں اور یہ سوال ان کے لیے اب بھی محرک فراہم کرتا ہے۔ "چراغوں کا دھواں" کے پہلے باب میں وہ ذکر کرتے ہیں کہ کسی ٹی وی کمپیئر نے ان سے سوال کیا کہ آپ نے کس تصور کے تحت ہجرت کی تھی اور ان سے اس سوال کا جواب نہ بن پڑا:

"اکھڑی ہوئی خلقت کا ایک سیلاب اُمڈا ہوا تھا اور سیلاب میں بہت سا خس و خاشاک بھی بہتا چلا آتا ہے۔ تو بس ایسے ہی یہ تنکا بھی بہہ کر یہاں چلا آیا..."[۲۳]

اس کے بعد وہ ان لوگوں کا ذکر کرتے ہیں جو ہجرت کے بارے میں کسی بھی سوال پر اپنے جوش و جذبے کا حال سناتے ہیں اور بڑی توجیہات پیش کرتے ہیں۔ مگر اپنے حوالے سے وہ ایسی کوئی توجیہات پیش نہیں کر سکتے:

"تب میں نے بیتے دنوں کو یاد کیا، میرٹھ کے دنوں کو، مگر نہ کسی اسٹوڈنٹس یونین میں اپنی شرکت کی یاد آئی نہ کسی سیاسی پارٹی کے جلسے جلوس کی ایسی یاد آئی کہ اس میں شامل ہو کر نعرہ لگایا ہو یا کم از کم تماشائی کی حیثیت ہی سے چار قدم ساتھ چلا ہوں..."

ہجرت کا یہ عمل ایک ادبی تصور کے طور پر بھی آغاز کار سے ہی ان کے ساتھ وابستہ ہو گیا تھا، مگر اپنی اس تحریر میں وہ اس سے بھی ایک طرح کی برءت کا اعلان کرتے ہیں کہ ان کے مطمح نظر کوئی فلسفہ نہ تھا:

"مقصود صرف اتنا تھا کہ جب اتنے بڑے پیمانے پر نقل مکانی ہوئی ہے تو اسے اپنی تاریخ کے کسی بڑے تجربے کے ساتھ پیوست کر کے دیکھا جائے کہ شاید اس سے اس عمل میں کوئی بڑے معنی پیدا ہو جائیں۔ مگر اپنی نجی نقل مکانی کو کسی قسم کے معنی پہنانے کا یا آئیڈیلائز کرنے کا خیال ہی نہیں آیا..."

یہ بہرحال ان کا after-thought ہے۔ ہجرت کا تجربہ ان کے یہاں بڑی تفصیل سے سامنے آتا ہے اور ان کی بہت سی تحریروں میں رنگ ابھرتا ہے، جہاں براہ راست اس کا بیان نہیں وہاں بھی اس کے مضمرات موجود ہیں اور اسی حوالے سے انور عظیم اور وحید اختر جیسے ہندوستانی نقادوں نے ان پر اعتراضات کیے تھے جو انتظار حسین کی کہانی کا ایک حصہ ہیں۔

شاعری سے افسانے تک

انتظار حسین نے اپنی ادبی زندگی کی ابتداء شاعری سے کی۔ ن م راشد کی "ماورا" سے گہرا اثر قبول کیا اور اس انداز

میں آزاد نظمیں لکھنے کا آغاز کیا۔ لیکن جلد ہی وہ شاعری سے افسانہ نگاری کی طرف آ گئے۔

ان کی شاعری کا ایک نمونہ اتفاق سے محفوظ رہ گیا اور وہ بھی ایک ناول نگار کے توسط سے۔ اپنے زمانے کے مقبول عام بسیار نویس ایم اسلم (جنھوں نے فسادات کے حوالے سے ناول ''رقص ابلیس'' لکھا اور اس پر محمد حسن عسکری نے دیباچہ قلم بند کیا) اپنے مختلف ناولوں کے ہر باب کے سرآغاز کے طور پر چند اشعار یا نظموں کے ٹکڑے درج کر دیا کرتے تھے۔ ایسے ہی ایک ناول میں انھوں نے انتظار حسین کی نظم کا اقتباس درج کیا جو کالج کے رسالے سے نقل کیا گیا تھا۔ مصنف کی شاعری کے دوسرے آثار دست برد زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکے۔ اپنے تمام تحریری سرمائے میں یہ واحد چیز ہے جس کا مزید سراغ دینے میں مصنف نے کوئی مدد نہیں کی۔ یہاں تک کہ اس کتاب کی ترتیب کے دوران انہوں نے مجھ سے کہا کہ اگر شاعری کا کوئی نمونہ مل جائے تو اسے ان کی زندگی میں شائع نہ کیا جائے۔ ان کی زندگی تو بعد از مرگ بھی جاری ہے، علاوہ ازیں، اس اقتباس کی جستجو میں ایم اسلم کے ناولوں کو کھنگالنے سے تو بہ ہی بھلی۔ کیا عجب ہے کہ اس نظم کا سراغ کسی نہ کسی ذریعے سے مل جائے۔

افسانہ شروع ہوتا ہے

ہجرت اور افسانہ نگاری، انتظار حسین کی زندگی میں اوپر تلے آتی ہیں۔ ان کا پہلا افسانہ ''قیوما کی دکان'' ہے، جس کی آخری سطریں یوں ہیں:

''اس کے بعد پھر میں اس طرف کبھی نہیں گیا۔ میں اب بھی کبھی کبھی یہ سوچنے لگتا ہوں کہ آخر قیوما نے مجھ سے جھوٹ بولا اور میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا۔ بس کبوتر مرے سے میری آنکھوں میں ڈوبنے لگتے ہیں......''[۴۴]

افسانے کے آخر میں اپریل ۱۹۴۸ء کی تاریخ درج ہے۔ یہی افسانہ ان کے پہلے مجموعے ''گلی کوچے'' کا سرآغاز بھی ہے اور ان کی کلیات کا پہلا افسانہ بھی۔

عجیب اتفاق ہے کہ اپنے افسانوی سفر میں بہت آگے کی منزل پر انہوں نے اس افسانے کو re-visit کیا۔ ''شہرزاد کے نام'' میں شامل ''دائرہ'' اس کہانی کی کھوج میں لکھا گیا ہے جو یادوں میں دبی ہوئی نکلی اور لکھے جانے کے باوجود ان لکھی رہ گئی:

''ارے یہ تو میری پہلی کہانی کا منظر ہے۔ اب یاد آئی ہے اس احساس کے ساتھ کہ یہ تو بہت تشنہ ہے۔ بلکہ یہ تو وہ کہانی ہے ہی نہیں جو میں لکھنی چاہتا تھا۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اس میں سے مرکزی کردار غائب ہے۔ قیوما تو اس کہانی کا مرکزی کردار نہیں تھا۔ وہ تو دوسرا شخص تھا۔ جانے اس وقت کہانی لکھتے ہوئے میں اسے کیسے بھول گیا۔ اب یاد آیا ہے، پچاس برس بعد......''[۴۵]

پہلی کہانی، ہجرت اور مقام کی گم شدگی کی کہانی ہے۔ پچاس برس بعد کی کہانی، حافظے کی بازیافت اور زندگی کے آدرش اور خواب کی کہانی ہے۔ ان دونوں کہانیوں کے توسّط میں انتظار حسین کا پورا سفر جیسے سمٹ آتا ہے۔

ان کہانیوں کے متون کا تقابلی مطالعہ بعض دلچسپ نتائج کی طرف لے جا سکتا ہے۔ دوسری کہانی میں مصنف کردار کے طور پر بھی موجود ہے اور صورت حال کے منصر کے طور پر بھی جس سے کہانی کی تکنیک میں ایک طرح کا تناؤ (tension) پیدا

ہوگیا ہے۔ جس کی ایک صورت یہ ہے کہ کہانی ان امکانات کی طرف بھی اشارہ کر رہی ہے جو افسانہ نگار کے ہاں تکمیل کو نہ پہنچ سکے۔

"اچے بُرج لاہور دے"

لاہور میں ان کا قیام عارضی ثابت نہیں ہوا کہ انھوں نے اپنے لیے اسی شہر کو پسند کیا۔ میرٹھ سے بڑھ کر لاہور اب ان کی ادبی شناخت کا حصہ ہے اور "چراغوں کا دھواں" لکھ کر تو وہ اس شہر کے دور جدید میں سب سے بڑے وقائع نگار بن گئے ہیں جنھوں نے اس کے بدلتے ہوئے در و دیوار، رنگ ڈھنگ اور موسم اور اس کی سجا سجانے والے افراد کا ایک پورا نگار خانہ اپنی کتاب کے اوراق میں سجا دیا ہے۔

زندگی میں آگے چل کر دو ایک مرتبہ یہ امکان بھی سامنے آیا کہ وہ لاہور کی جگہ کراچی چلے جائیں لیکن انھوں نے لاہور چھوڑنے سے گریز کیا۔ اس شہر سے ان کی وابستگی مکمل تھی اور یہیں ان کی مٹی عزیز ہوئی۔

حلقۂ یاراں

لاہور کے ابتدائی دنوں میں ایک ایک کر کے وہ لوگ ملتے گئے جن سے انتظار حسین کا شب و روز کا ساتھ رہا۔ سہیل احمد خاں کے ساتھ گفتگو کے دوران انھوں نے ان رفاقتوں کا حوالہ دیا ہے:

"اسی زمانے میں ناصر سے ملاقات ہوئی اور یہ ملاقات اتنی بڑھی کہ رفتہ رفتہ یہ احساس ہوا کہ اس ملک میں میرا اصل ہم سفر ناصر کاظمی ہے۔ اسی زمانے میں ناصر کے توسط سے بعض اور لوگوں سے ملاقات ہوئی۔ حنیف رامے سے ملاقات ہوئی، شیخ صلاح الدین سے ملاقات ہوئی، شاکر علی سے ملے، مظفر علی سید سے، احمد مشتاق سے اور پھر ہم نے رفتہ رفتہ یہ محسوس کیا ہم پوری ایک ایک نسل ہیں۔ گویا اس ملک میں ایک تخلیقی جزیرہ نمودار ہوگیا اور ہم نے یہ محسوس کیا کہ اب جو تخلیقی روشنی پورے ملک میں پھیلے گی وہ اس جزیرے سے پھیلے گی۔ اس احساس کے ساتھ ہمارے ہاں پچھلی نسلوں سے بغاوت اور انحراف کے اعلان کا جوش بھی پیدا ہوا۔ یہ پاکستان کی تاریخ میں پہلا اعلان بغاوت تھا جو ہم نے بلند کیا کیونکہ اس وقت تک یہ صورت تھی کہ ۳۶ء کی نسل کے خلاف لوگوں کو دم مارنے کی جرأت نہیں ہوتی تھی لیکن ہم نے پاک ٹی ہاؤس اور کافی ہاؤس کے گم نام گوشوں سے اللہ کا نام لے کر اعلان بغاوت کیا۔ یہ جو ہماری نئی نسل تھی اس میں مصور بھی تھے اور لکھنے والے بھی۔ بعد میں کچھ اختلافات بھی پیدا ہوئے رفتہ رفتہ چار پانچ آدمی بالکل الگ نظر آنے لگے جن کا ابھی آپ نے ذکر کیا ہے حنیف رامے، ناصر، شیخ صلاح الدین، میں، احمد مشتاق، غالب احمد (جو بعد میں اپنی ملازمت وغیرہ کے چکر میں پڑ گئے) تو یہ ایک جزیرے کے اندر ایک چھوٹا سا جزیرہ نمودار ہوا۔"[۲۶]

اس کتاب کی ابتدائی شکل ترتیب دی جا رہی تھی تو اس وقت ایک گفتگو کے دوران انتظار حسین نے دوستوں کی اس فہرست میں سعید محمود کے نام کا اضافہ کیا اور یہ کہا کہ اس وقت پاکستان میں ان کے سب سے پرانے اور قریبی دوست ہیں۔ سعید محمود کا قیام کراچی میں تھا۔ اب ان کا انتقال ہو چکا ہے۔

دوستوں کی اس فہرست میں صفدر میر کا نام بھی شامل ہونا چاہیے جن کے ساتھ لاگ ڈانٹ کا دل چسپ تعلق رہا ہے

اور دونوں جانب سے اس کا تحریری اظہار بھی ہوا ہے۔ قریبی دوستوں میں انھوں نے سنگ میل پبلی کیشنز کے بانی نیاز احمد کا بھی شمار کیا ہے۔ ان کی تحریک پر اجمل اعظم کے بعد دلی شہر کے بارے میں کتاب اور سوانح حیات لکھنے کا اعتراف بھی کیا ہے۔ تنقیدی مضامین کا تیسرا مجموعہ ان ہی کے نام معنون ہے۔

انتظار حسین کے پرانے دوستوں میں سے احمد مشتاق امریکا منتقل ہو چکے ہیں۔ لاہور میں ان کا حلقۂ احباب بہت وسیع ہے جس میں سے ان کے مستقل ملنے والوں میں زاہد ڈار، مسعود اشعر اور اکرام اللہ اور نوجوان دوستوں میں ایرج مبارک اور محمود الحسن اسی طرح شامل رہے جیسے نجیب محفوظ کے ناولوں میں قاہرہ کے قہوہ خانوں میں مل بیٹھنے والوں اور قہوے کی پیالیوں پر حالات حاضرہ سمیت مختلف موضوعات پر رائے زنی کرنے والوں کا گروہ۔

فرانز کافکا کا دوست ـــ جس طرح آرزک باشیوس سنگر نے اپنے یادگار افسانے میں اس کردار (ناقابل اعتبار راوی) کو مرکز بنا کر یادوں اور Speculation کا ایسا نقشہ قائم کیا ہے، [۲۴] اسی طرح ممکن ہے کہ آئندہ کوئی نیم تاریخی، نیم تصوراتی تحریر ایسی بھی لکھی جائے جس کا مرکز و محور کوئی ایک شخص انتظار حسین کا دوست اور واقف کار ہونے کا دعویٰ کرے، لاہور کی ادبی و سماجی محفلوں کے قصے چٹخارے لے کر سنائے کہ سننے والے انگشت بدنداں ہو جائیں افسانہ نگار کے قصے، مزے مزے کی باتیں دہرائے اور اس کے جانے کے بعد سوچتے رہ جائیں، عجیب مانوس اجنبی تھا مجھے تو حیران کر گیا وہ۔

صحافت اور کالم نگاری:

پاکستان آنے کے بعد انتظار حسین نے پہلے پہل ہفت روزہ "نظام" میں مدیر کے طور پر ملازمت اختیار کی۔ اس کے بعد سے ان کا ذریعۂ معاش بڑی حد تک صحافت ہی رہا۔ انہوں نے جن اخبارات میں ملازمت کی، ان کی تفصیل اس طرح ہے:

روزنامہ "امروز"، لاہور بہ حیثیت سب ایڈیٹر، ۱۹۴۹ء تا ۱۹۵۳ء۔

روزنامہ "آفاق"، لاہور بہ حیثیت سب ایڈیٹر اور کالم نگار ۱۹۵۵ء تا ۱۹۵۷ء۔

روزنامہ "مشرق"، لاہور بہ حیثیت کالم نگار ۱۹۶۳ء تا ۱۹۸۸ء۔

ماہ نامہ "ادب لطیف" کی ادارت اس کے علاوہ ہے۔ انتظار حسین کی طویل ترین وابستگی روزنامہ "مشرق" سے رہی جہاں وہ شہر کے حوالے مستقل کالم اور ادبی فیچر لکھتے رہے۔ ان تحریروں کا انتخاب کتابی شکل میں شائع ہو چکا ہے۔ ۱۹۸۸ء میں وہ روزنامہ "مشرق" سے ریٹائر ہو گئے اور اس کے بعد آزاد قلم صحافی و ادیب کے طور پر کالم لکھتے رہے۔

کالم نگاری کا سلسلہ بڑی مستقل مزاجی کے ساتھ آخر تک جاری رہا۔ روزنامہ ایکسپریس میں ان کا پہلا کالم ۲۲ دسمبر ۲۰۱۰ء کو شائع ہوا۔ "ڈان" کے انگریزی کالم انہوں نے خود ہی روک دیا تھا لیکن روزنامہ "ایکسپریس" کے لیے برابر لکھتے رہے۔ ان کا آخری کالم "عربی زبان کے شاعر خورشید رضوی" تھا جو انہوں نے اپنے معمول کے مطابق ہفتے کے دن لکھ کر ایکسپریس کے دفتر بھجوا دیا تھا۔ یہ کالم ۲۵ جنوری ۲۰۱۶ء کو پیر کے دن شائع ہوا جب وہ بیمار ہو کر ہسپتال جانے کے لیے تیار تھے۔ مگر لکھنے سے اپنا کٹ منت پورا کر کے رخصت ہوئے۔ ان کی تحریر میں اس کالم کے ایک حصے کا عکس روزنامہ ایکسپریس میں ۳ فروری ۲۰۱۶ء کی تعزیتی اشاعت میں شائع ہوا۔ کالم ان کے مخصوص اور مربوط اسلوب میں ہے۔ اس میں موت کی دستک کہیں سنائی نہیں دیتی۔

انگریزی کالم نگاری:

اردو کے علاوہ انتظار حسین انگریزی میں بھی کالم لکھتے رہے۔ انہوں نے سب سے پہلے ۱۹۲۶ء میں لاہور کے روزنامہ "Civil and Military Gazzette" میں "دیو جانس" (Diogenes) کے نام سے کالم لکھے۔ روزنامہ "مشرق" سے علیحدہ ہونے کے بعد وہ لاہور کے روزنامہ Frontier Post میں ۱۹۸۹ء سے فروری ۱۹۹۳ء تک ہفتہ وار کالم لکھتے رہے۔ اس کالم کا عنوان Point Counter point تھا۔

۱۹۹۳ء سے انہوں نے کراچی کے روزنامہ Dawn کی ہفتہ وار اشاعت کے لیے Point of view کے عنوان سے مستقل کالم لکھنا شروع کیا۔ یہ سلسلہ Literary Notes کے نام سے جاری رہا۔ اس عنوان کے تحت وہ ادبی مسائل نئی کتابیں اور اہم شخصیات کے حوالے سے لکھتے رہے۔ یہ کالم ڈان کے ہفتہ وار میگزین میں اندرونی ورق پر شائع ہوتا رہا اور اس کے بعد ہفتہ وار خصوصی ضمیمے "بکس اینڈ آتھرز" کے صفحات پر منتقل ہو گیا۔ یہ سلسلہ ۳۱ اکتوبر ۲۰۱۵ء تک جاری رہا۔ پھر بغیر کسی واضح اعلان کے، اچانک ختم ہو گیا۔

ان کا آخری کالم، جس کا نام A Galaxy of Charming Souls تھا، کشور ناہید کی یادوں کے مجموعے "مٹھی بھر یادیں" کے بارے میں تھا۔ اس کا اختتام کہانی جاری رہنے کی توقع پر ہوا ہے:

But I don't think that this is the end of the story; so many of us are in a queue, waiting for their number be counted..."

واقعی، کہانی کا انجام یوں تو نہ ہوا تھا۔ اس وقت کسے خبر تھی کہ ان الفاظ کا لکھنے والا مصنف بھی اسی قطار میں کھڑا ہوا ہے جو فنا کی منزل کی طرف گام زن ہے۔

حلقۂ ارباب ذوق: موج محیط آب میں

وہ اس بزم میں گئے، وہاں سے نکالے بھی گئے اور اپنی داستان چھوڑ آئے۔ حلقۂ ارباب ذوق کے ساتھ انتظار حسین کا تعلق دیرینہ ہے مگر پیچ دار۔ اس لیے اس کا کچھ احوال ان کے سوانح کے تحت درج ہونا ضروری ہے کہ اس سے ان کے ادبی رویوں پر روشنی پڑتی ہے۔

حلقہ ارباب ذوق جدید اردو ادب کی تاریخ میں جو مقام رکھتا ہے اس کا اندازہ سہیل احمد خان کے ان الفاظ سے لگایا جاسکتا ہے جو انہوں نے حلقے کے قیام کے جشن طلائی کے موقعے پر منتخب مقالات کے پیش لفظ میں لکھے:

"۱۹۳۹ء سے اب تک حلقے کی روایت کا تسلسل جدید ادبی تاریخ کا اہم باب ہے۔ تنظیمی طور پر اس میں کئی اتار چڑھاؤ آئے۔ لیکن اتنے عرصے تک حلقے کے ہفت روزہ جلسوں کا جاری رہنا جنوبی ایشیا کی ثقافتی تاریخ میں یقیناً ایک نادر مظہر ہے......"[۲۸]

اسی نادر مظہر کے تناظر سے انتظار حسین کا معاملہ دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔

حلقۂ ارباب ذوق کی ابتداء بہت سادہ اور غیر رسمی ہے۔ ۱۹۳۹ء کے لگ بھگ لاہور میں دو ادیبوں، نصیر جامعی اور شیر محمد اختر نے مل بیٹھنے کا ایک طریقہ طے کیا کہ "ادبی تخلیقات کو سننے، پڑھنے اور ادبی مسائل پر گفتگو" کا موقع مل سکے۔

اجلاس باقاعدگی سے ہونے لگے اور جب اس محفل میں قیوم نظر اور امجد حسین کے بعد میرا جی شامل ہوگئے تو یہ بزم بے تکلف حلقۂ اربابِ ذوق کے باقاعدہ نام سے رفتہ رفتہ نقد و نظر کی محفل اور پھر ایسی ادبی تنظیم بن گئی جو ادب و فن کے بارے میں ایک مخصوص زاویۂ نظر اور تجزیاتی مطالعے کی علم بردار بھی جانے گی۔ بعض مبصرین نے اسے ترقی پسند تحریک کے متراوف کے طور پر دیکھا ہے جو اس زمانے میں زور پکڑ چکی تھی لیکن حلقۂ اربابِ ذوق کے مفصّل تاریخی مطالعے میں ڈاکٹر یونس جاوید نے پہلے باب میں سختی کے ساتھ اعلان کیا ہے:

''چھان پھٹک کے بعد یہ بات کھل کر سامنے آجاتی ہے کہ نظریات و عقائد میں شدید اختلاف ہونے کے باوجود...... ایسی کوئی بات نہیں جس سے اس تحریک (حلقۂ اربابِ ذوق) کو ترقی پسندوں کا ردِ عمل قرار دیا جاسکے......''[29]

اس کے باوجود حلقے کو ترقی پسندی کی طرح 'تحریک' کا نام دینا درست نہ ہوگا اور پھر ترقی پسند تحریک کے نظریہ سازوں نے، جن میں علی سردار جعفری پیش پیش تھے، اس کا ذکر حریفانہ اور معاندانہ رنگ میں کیا ہے جس کی وجہ بڑی حد تک حلقے سے میرا جی کی وابستگی ہوسکتی ہے۔ سردار جعفری کے الفاظ میں یہ بھٹکے ہوئے لوگ ''ہیئت پرست، ابہام پرست اور جنس پرست'' تھے، جب کہ اس مقابلے میں حلقے کے اراکین کے ہاں زیادہ وسعت اور گنجائش نظر آتی ہے اور بعض معاملات میں، خصوصاً بہترین شاعری کے سالانہ منتخب مجموعوں میں، وہ مختلف افراد کو ساتھ لے کر چلنے کی کوشش کرتے ہیں۔

حلقے کے اجلاس تقسیم کے بعد بھی باقاعدگی سے جاری رہے اور نئے افراد اس کے رُکن بنائے جاتے رہے۔ یونس جاوید نے اپنے مقالے کے ایک فٹ نوٹ میں انتظار حسین کے رکن بنائے جانے کا واقعہ درج کیا ہے، گو اس معاملے کی تفصیل کا ذریعہ واضح نہیں کیا۔ اس کا ماخذ غالباً انتظار حسین خود ہیں۔ جون ۱۹۴۹ء کے تحت یہ اندراج ملتا ہے:

''انتظار حسین کی درخواست رُکنیت پیش اور منظور ہوئی......''[30]

اس کا ماخذ غالباً مجلس انتظامیہ کی کارروائی کا ریکارڈ ہے اور اس کی تفصیل یوں بیان کی گئی ہے۔

''انتظار حسین کے ممبر بننے کا معاملہ بھی دلچسپ ہے۔ انتظار حلقے میں اس باقاعدگی سے شریک ہوا کرتے تھے کہ یار لوگ انہیں حلقے کا رکن ہی تصور کرتے تھے۔ سو ایک مرتبہ بقول ان کے یوسف ظفر بہت جلدی میں ان کے دفتر (امروز) آئے اور آتے ہی کہا ''چلو چلو۔'' انتظار کے استفسار پر انہوں نے بتایا کہ تمہاری ضرورت ہے اور تم ورکنگ کمیٹی کے رکن بنائے جاؤ گے۔ انتظار حلقے تک پہنچے۔ جب ورکنگ کمیٹی کے رکن کے طور پر ان کا نام پیش ہوا تو قیوم نظر نے کہا:

''آپ تو حلقے کے رکن ہی نہیں۔'' انتظار حسین نے سارا معاملہ یوسف ظفر پہ چھوڑ دیا۔ یوسف ظفر نے فوراً ممبر شپ کے لیے نام پیش کیا۔ مگر قیوم نظر حیرانی سے اُسے تکنے لگے۔ حلقے کا رکن یوں جھٹ پٹ بھی کوئی نہ بنا تھا۔ تاہم اس میٹنگ میں تو نہیں البتہ آئندہ چند دنوں میں انتظار کو حلقے کا باقاعدہ ممبر بنالیا گیا۔''[30]

حلقے کے اجلاس میں شرکت اور اپنی تخلیقات پیش کرنے کا سلسلہ جاری رہا۔ یونس جاوید کے مقالے کے مطابق ۱۹۴۹ء اور ۱۹۵۰ء میں انہوں نے تین مقالے[?] اور چار افسانے پیش کیے۔[31] ان مقالوں میں 'پاکستان کے تین افسانہ نگار' اور ''کرشن چندر کے افسانے'' شامل ہیں جن کی اشاعت عمل میں آئی۔ لیکن ایک مضمون ''اردو ناٹک کی ایک اسکیم'' کے نام سے بھی ہے جس کی تفصیل معلوم نہ ہوسکی۔ جب کہ اسی مقالے میں ایک جگہ اور (ص ۲۰۳) انتظار حسین کی پیش کردہ تخلیقات کی تفصیل میں چار افسانے اور ایک انشائے لطیف درج ہے۔

حلقے کے اجلاس میں جو گرما گرمی، شورا شوری رہتی ہوگی اس کا اندازہ ان چند ایک اقتباسات سے لگایا جاسکتا ہے جو یونس جاوید نے درج کر دیے ہیں۔

چناں چہ ۱۳ جون ۱۹۵۴ء کو امجد الطاف کے افسانے 'نروان' کے بارے میں بحث سے انتظار حسین کا اعتراض موجود ہے۔[۳۲]

''انتظار حسین کو افسانے کے اسلوب پر اعتراض تھا۔ انہوں نے کہا کہ یہ نفسیاتی افسانہ ہے اس لیے اس کا انداز بیانیہ ہونا چاہیے......''

اس کے بعد ناصر کاظمی کی غزل پیش ہوتی ہے۔ اس پر ہونے والی بحث میں یہ جملے ملتے ہیں:[۳۳]

قیوم نظر: ''غزل میں ایک مجموعی کیفیت ہونی چاہیے اور غزل کی یہ خصوصیت آج سب نقاد مان چکے ہیں علاوہ ازیں اگر غالب کے ہاں عیب تنافر پایا جاتا ہے تو اس سے کوئی جواز نہیں نکلتا۔ عیب خواہ غالب کے کلام میں ہو یا میر کے ہاں وہ عیب ہی رہتا ہے (انجم رومانی نے اس کی تائید کی)۔''

انتظار حسین: ''حلقۂ ارباب ذوق میں تو یہ روایت رہی ہے کہ ہمیشہ یہاں زبان و بیان ہی سے بحث ہوتی ہے، خیال کا تجزیہ نہیں کیا جاتا اور آج پہلی بار اس انجمن میں خیال پر بحث کی گئی ہے۔''

قیوم نظر: ''انتظار حسین صاحب کو یہ اچھی طرح معلوم ہے کہ ان جلسوں میں خیال اور موضوع پر پہلے اور زبان و بیان پر بعد میں گفتگو کی جاتی ہے۔ ہاں اگر کبھی ان کے افسانے پر زبان اور الفاظ پر زیادہ بحث ہوئی ہو تو اس کا یہ مطلب ہے کہ ان کے افسانے میں زبان اور الفاظ کے علاوہ دوسری چیزیں وقیع نہ ہوں گی۔''

یہ فقرے درج کرنے کے بعد یونس جاوید نے تعجب کا اظہار کیا ہے کہ ان میں کوئی ایسی بات نہیں تھی جس پر ایسا قدم اٹھایا جاتا۔ اس کے بعد سخت سرزنش کے ساتھ انتظار حسین کو حلقے کی رکنیت سے خارج کر دیا جاتا ہے۔ یونس جاوید کے خیال میں بحث کے ان ظاہری اختلافات کے علاوہ سیاست بھی در آئی تھی اور بعض حضرات حلقے پر قابض ہونے اور دوسروں پر چھا جانے کے خواہاں تھے۔ وجہ کوئی بھی رہی ہو، ریکارڈ کے مطابق ۱۶ جون ۱۹۵۴ء کو انتظامیہ کا اجلاس ہوا جس کی روداد یوں ہے:[۳۴]

''بحوالہ روداد اجلاس، مجلس انتظامیہ، منعقدہ ۲۹ مارچ ۱۹۵۴ء (۲۶ مارچ)

انتظار حسین رکن حلقہ کے رویے کو زیر بحث لایا گیا۔ کچھ عرصے سے رکن مذکورہ نہ صرف حلقے سے عدم تعاون کا ثبوت دے رہے تھے بلکہ حلقے کی صفوں میں انتشار پیدا کر رہے تھے اور اس کی یک جہتی کو ہر طرح ضعف پہنچانے کی کوشش کر رہے تھے۔ ۱۳ جون کے ہفتہ وار اجلاس میں انہوں نے جو گفتگو کی وہ حلقے کے وقار، مفاد اور اغراض و مقاصد کے قطعی منافی تھی۔ طے پایا کہ انتظار حسین کو حلقے کی رکنیت سے خارج کیا جائے اور مرکز کی توثیق کے بعد کھلے اجلاس میں اخراج کا اعلان کیا جائے۔''

ریکارڈ کے مطابق، ۲۱ جنوری ۱۹۵۳ء کے اجلاس میں انتظار حسین کو ''مسلسل غیر حاضری'' کی وجہ سے مجلس انتظامیہ کی رکنیت سے خارج کر دیا گیا تھا۔ مگر اب کی بار معاملہ زیادہ سنگین تھا۔ مجلس انتظامیہ کے ریکارڈ میں ۲۶ مارچ ۱۹۵۴ء کو کارروائی کا یہ اندراج موجود ہے:[۳۵]

''طے پایا کہ انتظار حسین کا یہ رویہ نامناسب ہے۔ ایک اعتبار سے انہوں نے حلقے سے عدم تعاون کا ثبوت دیا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ انہوں نے اپنے مراسلے میں غلط بیانی سے کام لیا ہے۔ ان حالات کے پیش نظر مجلس انتظامیہ ان کے خلوص کو شبہ کی نظر سے دیکھتی ہے۔ لہٰذا طے پایا کہ مستقبل میں ان کے رویے پر کڑی نظر رکھی جائے اور اگر ضرورت پڑے تو انہیں مناسب تنبیہ کی جائے یا حلقے سے علیحدہ کر دیا جائے۔ اس سلسلے میں امجد الطاف نے یہ شبہ ظاہر کیا کہ انتظار حسین کے اس رویے کے پیچھے ناصر کاظمی کا بھی ہاتھ ہے۔ لہٰذا طے پایا کہ انتظار حسین کی طرح ناصر کاظمی کی حلقے سے متعلق سرگرمیوں پر بھی نظر رکھی جائے۔''

اس کارروائی کا عکس مقالے میں شامل ہے جس پر صدر رحمان مذنب، سیکرٹری ریاض احمد اور شرکاء میں انجم رومانی، امجد الطاف کے نام دیکھے جاسکتے ہیں۔

یہ بات تحقیق طلب ہے کہ حلقے میں انتظار حسین بحال کیوں کر ہوئے، اس کے محرکات و اسباب کیا تھے مگر یہ بات طے ہے کہ وہ حلقے کو شب شست موج کا ساحل بن کر رہ جانے کے بجائے اس میں مستقل طلاطم برپا کیے رہے۔ حلقے کی زندگی میں ان سے وابستہ اس سے بھی بڑا بحران ان کے انتخاب کا ہے۔

''چراغوں کا دھواں'' میں انہوں نے ناصر کاظمی کی ڈائری کا حوالہ دیا ہے کہ حلقے کی رکنیت کا فارم پُر کیا۔ مگر ناصر کاظمی کی واپسی اکیلے نہیں تھی، انتظار حسین اس میں شریک تھے۔ انہوں نے لکھا ہے:

''ہم ساتھ ساتھ نکالے گئے تھے۔ واپسی بھی ساتھ ساتھ ہی ہوئی تھی......''[36]

اس کے بعد انہوں نے بیان کیا ہے کہ حلقے میں اختلاف پیدا ہوگیا تھا کیوں کہ قیوم نظر نے حلقے کے لیے سرکاری گرانٹ قبول کرلی تھی۔ اس اختلاف کے اسباب پر غور کیا جائے تو اندازہ ہوجاتا ہے کہ ترقی پسند تحریک کی بندش اور پھر رائٹرز گلڈ جیسے سرکاری سرپرستی والے اداروں کی آمد آمد کا زمانہ تھا جب حکومت سے ادیب کی وفاداری ہر قیمت پر مطلوب تھی۔ اختلاف اتنا بڑھا کہ نظموں، افسانوں کے بخیے ادھیڑنے کے بجائے اجلاس میں کرسیاں چلنے لگیں اور سر پھٹول کی نوبت آگئی۔

اختلاف بڑھا تو قیوم نظر حلقے سے الگ ہوگئے، ناصر کاظمی کے ساتھ انتظار حسین نہ صرف واپس آئے بلکہ ۱۹۶۲ء میں سیکرٹری نامزد ہوگئے۔ اس عہدے کو انہوں نے کتنی سنجیدگی سے لیا، اس کا اندازہ ''کچھ تو کہیے'' سے ہوسکتا ہے جو ۱۳ راگست ۱۹۶۴ء تک کی بحثوں پر مشتمل ہے جن سے موضوعات کی ہمہ ہمی اور گفتگو کی سنجیدگی کا پتہ چلتا ہے۔ اس مختصر سے مجموعے کے پیش لفظ میں انہوں نے لکھا:

''یہ بے اطمینانی حلقۂ ارباب ذوق کی روح ہے۔ یہاں سے لوگ کبھی اس اطمینان کے ساتھ رخصت نہیں ہوتے کہ انہوں نے مسئلے کو پورے طور پر سمجھ لیا ہے اور اس کے متعلق فیصلہ کر دیا ہے۔''[37]

انہوں نے یہ بھی نکتہ اٹھایا ہے کہ ''حلقۂ ارباب ذوق کی نشستوں میں اٹھنے والے سوال عہد کے اہم سوال کیسے بن جاتے ہیں۔''

مگر اس سے بھی بڑا سوال تو ابھی اٹھنا تھا، سوال کیا تھا یہ تو فتنہ تھا۔ اس پیش لفظ کے آغاز میں انہوں نے شکوہ کیا تھا کہ ''حلقے میں لڑائیاں بہت ہوتی ہیں۔'' ''ایک انوکھی لڑائی اس وقت چھڑ گئی جب ۱۹۶۳ء میں بھی اعجاز حسین بٹالوی نے

سیکرٹری کے لیے انتظار حسین کو نامزد کیا اور اس کے مقابلے میں پرانے وقتوں کے مہنت قیوم نظر خم ٹھونک کر میدان میں آ گئے اور عہدے پر نامزدگی کی بڑی حد تک رسمی کارروائی، باقاعدہ انتخاب کا پیش خیمہ بن گئی۔

پاکستان کے اس وقت کے سیاسی ماحول دم بدم اور بڑھتی ہوئی آمریت میں یہ انتخاب بہت عجیب معلوم ہوتا ہے لیکن یہ بھی حلقے کی طرفہ روایت کا حصہ ہے۔ انتظار حسین نو ووٹوں کی اکثریت سے کامیاب ہو گئے۔ یونس جاوید نے اس کی معنویت کو یوں بیان کیا ہے:

''قیوم نظر اور ان کے رفقا جن کی گزشتہ ۲۲۔۲۳ برس سے حلقے میں اجارہ داری تھی، اس انتخاب کی شکست پر حلقے سے کوچ کر گئے۔ یہ اس گروپ کا غروب تھا......''[۳۸]

''چراغوں کا دھواں'' میں انتظار حسین نے اس انتخاب کو قیوم نظر کے روایتی قہقہے اور امجد الطاف کے آنسوؤں سے بیان کیا ہے۔

یہ حلقہ کا پہلا باقاعدہ انتخاب تھا، اس سے حلقے میں ایک صحت مند اور مثبت روایت کی بنیاد پڑ گئی جو پاکستان کے پورے معاشرے کے لیے مثال قائم کر سکتی تھی۔ مگر یہ روایت حلقے کو بربادی سے بچا نہ سکی۔ حلقے کے زوال اور دو دھڑوں میں بٹ جانے کی داستان اپنی جگہ طویل ہے، لیکن اس حوالے سے انتظار حسین کے ہاں پشیمانی کا احساس سامنے آتا ہے جب وہ ''چراغوں کا دھواں'' میں لکھتے ہیں:

''اب سوچتا ہوں کہ میں کسی صورت ہار جاتا یا دوست مجھے اپنا نام واپس لینے کی اجازت دے دیتے اور قیوم صاحب حلقے میں واپس آ جاتے تو کیا عجب تھا کہ حلقہ انتخابی مخلوق کی یلغار سے محفوظ رہتا۔ یہ مخلوق بھی کچھ اس طرح آ دمی دھاندی حلقے پہ آ پڑی جیسے قدیم زمانوں میں وحشی قبیلے مہذب پُرامن بستیوں پر آ پڑتے تھے اور ساری پُرامن مہذب زندگی کو تلپٹ کر دیتے تھے......''[۳۹]

پاکستان کے معاشرے نے ایک نئی کروٹ لی ہے اور انتظار حسین کے شب و روز تیزی سے بدلتی ہوئی اس تاریخ کی ایک متوازی رو سامنے لے کر آتے ہیں۔ زندگی کی طرح کہانی بھی تبدیلی سے دوچار ہو گی۔

پاکستان کی طرح حلقے کے بھی دو ٹکڑے ہو گئے۔

ان تمام معاملات کے باوجود حلقے سے انتظار حسین کی وابستگی برقرار رہی۔ جنوری ۲۰۱۶ء میں اپنے انتقال سے ذرا پہلے جس آخری ادبی تقریب میں انہوں نے حصہ لیا وہ حلقۂ اربابِ ذوق کی منعقد کردہ ادبی کانفرنس تھی جس میں حلقے کی ادبی خدمات کا جائزہ لیا گیا۔ اس کانفرنس کی صدارت انتظار حسین نے کی۔

ادبِ لطیف کی ادارت

انتظار حسین کی ادبی زندگی کا ایک پہلو، بہت اہم نہ سہی، ان کی ادارت بھی ہے۔ مدیر کے طور پر وہ ''خیال'' اور ''ادبِ لطیف'' دو رسالوں سے وابستہ رہے۔

ناصر کاظمی کے اشتراک کے ساتھ ''خیال'' کا اجرا ۱۹۵۳ء میں کیا گیا لیکن یہ رسالہ زیادہ عرصے جاری نہ رہ سکا۔ اس کا اہم شمارہ ۱۸۵۷ء کے حوالے سے خاص نمبر کی اشاعت ہے، جو بعد میں کتابی شکل میں بھی شائع ہوا۔ ''خیال'' کے کل تین

شمارے شائع ہو سکے۔

مدیر کے طور پر انتظار حسین کی نسبتاً طویل تر وابستگی لاہور کے رسالے "ادب لطیف" سے رہی ہے اور اس باب میں اسی حوالے کو بیان کیا گیا ہے۔ "ادب لطیف" اُردو کے ادبی رسائل میں اہم نام ہے۔ ۱۹۳۵ء سے جاری ہونے والا یہ رسالہ اب بھی شائع ہو رہا ہے۔

"ادب لطیف" کا اجراء لاہور سے مارچ ۱۹۳۵ء میں ہوا۔ مشہور ناشر چوہدری برکت علی نے اس پرچے کو جاری کیا۔ اس پرچے نے جلد ہی مقبولیت حاصل کر لی اور معیاری تحریروں کی وجہ سے ادبی حلقوں میں پسند کیا جانے لگا۔ خاص طور پر ترقی پسند ادب کی فروغ میں بھی اس رسالے نے ایک باقاعدہ کردار ادا کیا۔ اس رسالے کے آغاز کے چند ماہ بعد ہی مشہور افسانہ نگار میرزا ادیب اس کے مدیر مقرر ہو گئے تھے۔ میرزا ادیب نے پرچے کا مزاج متعین کیا۔ اور ایک معتدل معیار کو اپنی ادارتی پالیسی بنائے رکھا۔ اس پرچے سے مدیر کے طور پر وابستہ رہنے والی ادبی شخصیات میں فیض احمد فیض، راجندر سنگھ بیدی، احمد ندیم قاسمی، فکر تونسوی، ممتاز مفتی اور عارف عبدالمتین شامل ہیں۔

میرزا ادیب نے جولائی ۱۹۶۲ء تک ادب لطیف کی ادارت سنبھالی۔ اگست اور ستمبر ۱۹۶۲ء کے پرچوں پر چودھری افتخار علی کا نام مدیر کے طور پر شائع ہوا۔ اکتوبر ۱۹۶۲ء سے لے کر جون ۱۹۶۵ء تک کے شمارے انتظار حسین نے بحیثیت مدیر مرتب کیے۔ اس مختصر مدت میں انہوں نے اس رسالے کو اپنے مخصوص تخلیقی مزاج سے ہم آہنگ کیا اور اس پر اپنے انداز کی چھاپ لگا دی۔

اس ادارت کی ابتداء کیسے ہوئی، یہ واقعہ انہوں نے خود ہی "چراغوں کا دھواں" میں بیان کیا ہے:

"لیجیے پھر ایک ادبی پرچے کی ادارت میرے نام لکھی گئی۔ نذیر چوہدری نے پہلے ناصر سے مسکوٹ کی، پھر افتخار چوہدری کو لے کر ٹی ہاؤس آئے۔ کہا کہ ان دنوں تو تم اخبار سے فارغ ہو، ادب لطیف کی ادارت سنبھال لو۔

میں نے کہا "چوہدری صاحب، میں تو رجعت پسند ہوں" "ادب لطیف" سدا کا ترقی پسند۔ میرا اس سے کیا جوڑ۔"

مگر زمانہ ادھر بھی تو بدل گیا تھا۔ جب سویرا ترقی پسند نہ رہا تو ادب لطیف، کتنے دن اس لکیر کا فقیر بنا رہ سکتا تھا۔ سو سمجھوتہ ہو گیا۔ مگر ادھر میری ادارت کی خبر نکلی اور ادھر ترقی پسندوں میں کھلبلی پڑ گئی۔ ترقی پسندوں کا ایک ہی تو ٹھیا رہ گیا تھا۔ اس پر بھی ایک رجعت پسند کو لا کر بٹھا دیا۔

روز ڈھیر ساری ڈاک آتی اور چوہدری افتخار اسے میرے سامنے ڈھیر کر دیتے۔ میں نے کہا کہ چوہدری صاحب اب بھی وقت ہے، سوچ لیجیے۔ بولے، سوچ لیا ہے۔"[۲۰۰]

انتظار حسین کی زیر ادارت پہلا شمارہ اکتوبر ۱۹۶۲ء کا تھا۔ اس شمارے کا اداریہ رسالے کے موڈ میں تبدیلی کا خواہاں ہے:

"ادب لطیف کو ایک معیاری پرچہ بنانے یا بنائے رکھنے کا میں وعدہ نہیں کروں گا۔ معیاری ادبی رسالے اُردو میں اس وقت بہت نکل رہے ہیں اور ابھی نکلیں گے۔ جو رسالہ ہمیں چاہیے اور نہیں ملتا وہ ایک غیر معیاری ادبی رسالہ ہے......"[۲۰۱]

وہ زندہ ادبی رسالے میں "الابلا" کے چھپنے کو ضروری سمجھتے ہیں۔ غالباً اس کے پیچھے یہ خیال ہے کہ زندہ اور معاصر ادب، اپنے چاروں طرف کی زندگی سے اخذ و استفادہ کرتا ہے اور صرف معیاری صورتوں سے نہیں بلکہ تغیر پذیر صورتوں میں

بھی سامنے آتا ہے۔ لطافت بھی کثافت کے بغیر جلوہ گر نہیں ہو سکتی، معیار کا فیصلہ تو دور کی بات ہے۔

رسالے کو ہم عصر ادبی و تہذیبی سرگرمی سے پوری طرح ہم آہنگ کرنے کے لیے کئی نئے سلسلے شروع کیے گئے۔ ان میں "مجھے اختلاف ہے"، نقادوں سے دس سوال، تخلیق لکھنے والوں سے دس سوال، مذاکرے، ادبی لوگ اور میرا ہم عصر شامل ہیں۔ میرا ہم عصر کسی تحریر یا گفتگو کے حوالے سے مختصر تاثرات یا بحث طلب تحریر شامل ہوتی۔ "پتھر کے ورق" کے نام سے قدیم و کلاسیکی ادب کے انتخاب کا سلسلہ شروع کیا گیا۔ اس میں "بوستانِ خیال" سے ابتداء ہوئی اور قدیم اُردو کے مختلف نمونے بھی شائع کیے گئے۔ جن میں ایک بار مدیر نے بلھے شاہ کا مختصر انتخاب بھی شامل کیا۔ فنون لطیفہ، فلم اور موسیقی پر تحریریں بھی شامل کی گئیں۔

۶۰ کی دہائی اُردو ادب میں، خاص طور پر افسانے میں تبدیلیوں سے عبارت تھی۔ انتظار حسین نے پرانی داستانوں اور پرانی تہذیب کا دم بھرنے کے اعلان کے ساتھ ہی اس نئے انداز کو بھی اپنے رسالے میں جگہ دی اور رسالے کو افسانے کے بدلتے ہوئے انداز کا ترجمان بنا دیا۔ اس تبدیلی کا ذکر انہوں نے خود، "چراغوں کا دھواں" میں قدرے تفصیل کے ساتھ کیا ہے:

"قصہ مختصر میں نے ادب لطیف کی ادارت ایک اچھے خاصے ہنگامے میں شروع کی تھی۔ یعنی یہ ادارت "خیال" کی ادارت سے مختلف تھی۔ وہاں مقصود یہ تھا کہ ہنگامہ پیدا کیا جائے۔ یہاں یار و اغیار نے خود ہی ہنگامہ پیدا کر دیا۔ ویسے میرے حساب سے تھا یہ میری ادارت کے لیے بہت مناسب زمانہ۔ "خیال" کے اجرا کے وقت ہم نے نئی نسل کا سوال ضرور کھڑا کیا تھا مگر نئی اور پرانی نسل کا فرق کوئی ایسا واضح نہیں تھا۔ اب بہت واضح نظر آ رہا تھا۔ خاص طور پر افسانے میں۔ تیسری اور چوتھی دہائی میں پروان چڑھنے والی نسل کا طرۂ امتیاز تو حقیقت نگاری کا اسلوب تھا۔ پانچویں دہائی کے وسط تک اس کا بول بالا رہا، مگر یہ اسلوب اب جیسے باسی ہو گیا ہو اور نئے افسانہ نگار کو جیسے کسی تازہ اسلوب کی تلاش ہو۔ ثقہ ایڈیٹروں کو شروع میں ایسے افسانے کو قبول کرنے میں تامل تھا۔ وہ سمجھتے تھے کہ یہ افسانہ مہمل ہے بلکہ بے معنی ہے۔ میرے حساب سے اس وقت بے معنی لکھنے کا خطرہ مول نہیں لے گا تو نئے معنی تک کیسے پہنچے گا۔ باقی کیا ضرور ہے کہ اس سفر میں سب ہی سرخرو ہوں۔ جو سرخرو نہیں ہوں گے ان کا نام قربانی دینے والوں کی فرد میں لکھا جائے گا۔ نئے افسانے کے نام پر قربانیاں بہت دی گئیں۔ ویسے نئی شاعری کے نام پر بھی قربانیاں کم نہیں دی گئیں۔ انہی دنوں نئی لسانی تشکیلات کا شگوفہ پھوٹا۔ اس نام پر کتنے نوجوانوں نے ٹی ہاؤس کے بیچ اپنے نام کا نقارہ بجایا۔ پھر ٹی ہاؤس ہی میں کھیت ہو گئے۔ نئی شاعری کے لیے قربانیاں دینے والوں میں ان کے نام لکھے گئے۔ ہمارا افسانہ بھی اس وقت ایسے آشفتہ سروں کا طلب گار تھا۔ انہی آشفتہ سروں میں وہ جوان انور سجاد بھی تھا، مگر وہ ٹی ہاؤس سے اپنے افسانے کو بچا کر لے گیا۔ اس کے نقارے کی آواز دور تک گئی۔ جس نے سمجھا اس نے سر دھنا، جس نے نہ سمجھا اس نے اور زیادہ دھنا۔ میں نے اس عزیز کے افسانے کو ادب لطیف کی زینت جانا اور پرچے کا آغاز اسی کے افسانے سے کیا۔

خالدہ اصغر نے جو بعد میں خالدہ حسین کہلائیں، اسی زمانے میں پر پرزے نکالے تھے۔ اس بی بی کی طرف سے موصول ہونے والا پہلا ہی افسانہ مدیر کو بھا گیا۔ پھر اس کے لکھے تعارف کے ساتھ وہ افسانہ شائع ہوا۔ ادھر ہندوستان میں بھی اس نئی طرز کی بہت دھوم تھی۔ بلراج مین را ایسے لکھنے والوں کا سرخیل بنا ہوا تھا۔ ایسا مال ادھر سے بہ تو رہا تھا اور ادب

لطیف کے لیے بھیج دیتا تھا۔ سریندر پرکاش کا افسانہ مجھے اسی کی معرفت موصول ہوا تھا۔''

انتظار حسین نے رسالے میں جو تبدیلیاں کیں، ان سے پرچے کا قبلہ بدل گیا اور یہ تبدیلی خاصی دور رس تھی۔ ڈاکٹر شگفتہ حسین ان تبدیلیوں کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتی ہیں:

''ادبِ لطیف'' کو اپنے خیالات کا آرگن بنانے کے لیے انہوں نے اس میں سے ترقی پسندی کے عناصر اور ترقی پسندوں کی تخلیقات کو یکسر نکال باہر کیا۔ یہ ایک اعتبار سے انتہا پسندی تھی کیونکہ اب تک اعتدال کی راہ اپنائی گئی تھی کہ ترقی پسندی سے حد درجہ لگاؤ کے باوجود ''ادبِ لطیف'' کے مدیر دوسرے ادیبوں کو بھی شائع کرتے رہے، لیکن انتظار حسین نے ''ادبِ لطیف'' کی پالیسی قطعی بدل دی۔ افسانہ، شاعری، تنقید ہر صنف پر حلقۂ اربابِ ذوق اور ادب برائے ادب کے پرچارک چھا گئے۔ یوں بھی یہ وہ دور تھا جب حقیقت نگاری سے ہٹ کر علامت نگاری اپنائی جا رہی تھی، اور انتظار حسین ایسے لکھنے والوں کی حوصلہ افزائی کر رہے تھے کہ علامت نگاری حقیقت سے بغاوت تھی۔''[۴۳]

رسالے کے ایک سابق مدیر اور معروف ترقی پسند شاعر عارف عبدالمتین نے اپنے ایک مضمون میں اس تبدیلی پر اظہارِ افسوس کیا۔ ان کا یہ مضمون ''ادبِ لطیف'' کے جوبلی نمبر ۱۹۶۳ء میں ''بانی ادبِ لطیف کی یاد میں'' کے عنوان سے شائع ہوا اور اس کا اقتباس ڈاکٹر شگفتہ حسین کی کتاب میں شامل ہے:

''آج کل کے 'ادبِ لطیف' کو دیکھ کر بڑا دکھ ہوتا ہے..... اس دور کے اور آج کے ادبِ لطیف میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ میں تو کہوں گا کہ 'ادبِ لطیف' سے اس کی روح چھین لی گئی ہے۔ بانی 'ادبِ لطیف' چودھری برکت علی مرحوم کے زمانے میں اس پرچے کی ایک مضبوط اور بلند پالیسی تھی، لیکن آج اس کی پالیسی بدل گئی ہے ---- چودھری برکت علی آزادی اور حریت کے شیدائی تھے وہ جاگیردارانہ نظام کے خلاف تھے اور چونکہ ترقی پسند مصنفین بھی اسی نظریے کے قائل تھے لہٰذا یہ پرچہ چودھری مرحوم نے ترقی پسند مصنفین کے لیے نکال رکھا تھا ---- اور اب اس کی پالیسی کیا ہے؟ وہی جو انتظار حسین مدیر 'ادبِ لطیف' کی ہے ---- وہ کیا پالیسی ہے؟ یورپ میں یونگ نے ایک تحریک سرریلزم چلائی تھی انتظار اسی انداز میں ہائی اماں کے حوالے سے ادب میں لکھنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اس کا اندازِ تحریر بالکل Surrealistic ہے، لیکن اس ادب میں کوئی بلند نظریہ موجود نہیں۔ یہ ادب زندگی اور لاشعور سے بہت دور ہے..... لہٰذا اس لحاظ سے surrealist لوگ رجعت پسند ہیں اور ہم لوگ ترقی پسند ہیں۔''[۴۴]

ڈاکٹر شگفتہ حسین نے اپنے مقالے کی تحریر کے دوران جون ۱۹۹۷ء میں انتظار حسین سے ان کی ادارت کے بارے میں گفتگو بھی کی، جس کا حوالہ مقالے میں شامل ہے۔

''انتظار حسین نے بتایا کہ جب چودھری افتخار علی نے ادارت کے لیے کہا تو انہوں نے صاف لفظوں میں کہہ دیا کہ وہ ترقی پسند نہیں ہیں کیونکہ ان دنوں ''آفاق'' بند ہو گیا تھا اور وہ فری لانسر تھے، لیکن وہ کسی ادبی پرچے کو ادبی شوق میں سنبھالنے کو تیار نہ تھے۔ چنانچہ چودھری صاحب نے کہا کہ وہ معقول تنخواہ بھی لیں اور اپنے ادبی رجحان کے مطابق کام کریں گو ترقی پسندوں خصوصاً مرزا ادیب اور ظہیر کاشمیری جیسے لوگوں نے ان کی ادارت کو پسند نہیں کیا۔ انتظار حسین نے بتایا کہ انہوں نے لوگوں میں اختلاف کی روح پیدا کرنے کے لیے متنازعہ تحریریں بھی چھاپیں۔ کافکا اور جوائس کو شائع کیا کیونکہ

بیسویں صدی کا فکشن بھی تھا۔ ایزرا پاؤنڈ جو ایک باغی نقاد تھا اس کی تحریروں کا ترجمہ بھی شامل کیا۔ ان کا کہنا ہے کہ مدیر صرف مدیر ہی نہیں نقاد بھی ہوتا ہے اور انہوں نے جوان طبقہ کی حوصلہ افزائی کرتے ہوئے انہیں اچھے مشورے دیے۔"[35]

ادبی گہما گہمی اور رسالے میں ادبی ہنگامہ آرائی کے سامان کے باوجود یہ ادارت زیادہ عرصے نہیں چلی۔ مگر اس کی وجوہات پر انہوں نے روشنی نہیں ڈالی۔ "چراغوں کا دھواں" میں وہ لکھتے ہیں:

"ہاں لیجیے، اب "ادب لطیف" سے بھی تو میرا چل چلاؤ تھا۔ روزنامہ مشرق سے وابستہ ہوا تو توجہ بٹ گئی۔ بس پھر تھوڑا ہی عرصہ ادب لطیف سے نبھا پایا......"[36]

تھوڑے عرصے میں بھی انہوں نے اپنا رنگ خوب جما دیا۔ ڈاکٹر شگفتہ حسین کے مطابق، "انتظار حسین نے "ادب لطیف" کو ترقی پسندی کے اثرات سے ایسا باہر نکالا کہ پھر ۱۹۸۰ء تک آنے والے مدیروں نے اسے ترقی پسندی کے قریب بھی نہ پھٹکنے دیا......"[37]

نئے انداز کے افسانے جیسی جدتیں ادب لطیف کے صفحات سے نکل کر معاصر اردو ادب کا حصہ بن گئے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ انتظار حسین کے تحریر کردہ ادارتی نوٹ اور اس دور کے رسالے کا انتخاب و تجزیہ ترتیب دیا جائے۔

شادی

انتظار حسین کی شادی ۲۳ مارچ ۱۹۶۶ء کو عالیہ بیگم سے لاہور میں ہوئی۔ شادی کے لیے لڑکی کا انتخاب انتظار حسین کی والدہ اور بڑی بہن نے کیا۔ ڈاکٹر ارتضیٰ کریم کی جانب سے شادی اور خاندان کی تفصیلات کے بارے میں استفسار پر انتظار حسین نے خط میں جواب دیا:

"میں اپنی شادی اور خاندان کی تفصیلات کیا لکھوں... یہ تو روایتی قسم کی شادی تھی۔ مارچ ۱۹۶۶ء میں ہوئی۔ بیگم کا نام عالیہ بیگم ہے۔ یہ بنارس کا خاندان ہے جس کا سلسلۂ نسب اودھ کے نوابین سے ملتا ہے۔ میرے اپنے خاندان کو ایسا کوئی شرف حاصل نہیں ہے..."

عالیہ بیگم کے والد آغا حسن علی ولد آغا لطافت علی تھے اور والدہ کا نام کریم النساء بیگم بنت نواب محمد علی تھا۔ ان کے بھائی آغا غلام رضا آئی سی ایس آفسر تھے اور اے جی رضا کے نام سے معروف تھے، اور ان کی ملازمت کی وجہ سے یہ خاندان تقسیم سے پہلے ہی لاہور آ کر بس گیا تھا۔ عالیہ بیگم کے سن پیدائش کا علم نہ ہو سکا مگر ان کی بھانجی بیگم نیلوفر ریاض بٹالوی کے اندازے کے مطابق وہ ۱۹۳۰ء اور ۳۵ء کے درمیان پیدا ہوئی ہوں گی۔

اس کتاب کی ترتیب کے دوران ایک موقع پر جب انتظار حسین سے شادی کی تاریخ کے بارے میں پوچھا تو انھوں نے جواب دیا کہ "یہ اعلان تاشقند کے بعد ہوئی۔ تاشقند کا اعلان اس وقت ہو چکا تھا جب یہ اعلان ہو چکا تھا تو میں نے سوچا کہ میں بھی شادی کا اعلان کر دوں!" دونوں واقعات کی تاریخی اہمیت میں کسی بھی مماثلت کو محض اتفاق ہی سمجھنا چاہیے۔

عالیہ بیگم گھریلو خاتون تھیں۔ انہوں نے ایک مرتبہ گفتگو کے دوران مجھ سے کہا کہ شادی سے پہلے انہوں نے انتظار صاحب کے افسانے نہیں پڑھے تھے مگر "مشرق" اخبار میں ان کا کالم دیکھ کر سوچا کرتی تھیں کہ یا اللہ، یہ شخص کیا کبھی گھر میں بھی ٹکتا ہے۔ اس وقت انہیں اندازہ نہیں تھا کہ گھر میں نہ ٹکنے والے اس آدمی کا گھر انہی کو بسانا ہے۔ انتظار حسین نے اپنے

کالموں کے مجموعے میں ذکر کیا ہے کہ ان کے تراشے ان کی بیگم نے سنبھال کر رکھے تھے۔

عالیہ بیگم نے اس مکان کی تعمیر میں بہت دلچسپی لی جس میں انتظار حسین کا قیام رہا۔ گو کہ میں نے انتظار حسین صاحب کو کبھی "بھائی" کہہ کر مخاطب نہیں کیا لیکن ان کی بیگم کو "بھابھی" کہتا تھا۔ وہ خصوصیت کے ساتھ بہت شفقت کر برتاؤ کرتی تھیں۔ مجھ سے بے تکلف باتیں کرتے ہوئے وہ بڑی عزت اور احترام کے ساتھ "انتظار صاحب" کا نام لیتیں اور ان کی زندگی کی تفصیلات اور شخصی رویوں کے بارے میں اپنے مخصوص سادہ اور گھریلو انداز میں دل چسپ باتیں کرتیں۔ افسوس کہ اس حوالے سے ان کی کوئی گفتگو محفوظ کرنے کا موقع نہیں ملا ورنہ ان کی گفتگو بعض گتھیوں کو سلجھانے اور سوانحی حوالے مکمل کرنے میں بہت مفید ثابت ہوتی۔ اس کتاب کی ترتیب کے دوران خاص طور پر ان کی کمی بہت محسوس ہوئی۔

وہ سادہ مزاج مخلص خاتون تھیں اور ادبی معاملات پر گفتگو کے دوران مداخلت نہیں کرتی تھیں، تاہم ایک موقعے پر میں نے ان کو برہم بھی دیکھا ہے۔ انتظار صاحب اور وہ ایک موقع پر کراچی تشریف لائے تو ادا جعفری نے اپنے گھر پر ایک نشست کا اہتمام کیا جس میں کراچی کے کئی سربرآوردہ ادیبوں کو بھی دعوت دی۔ ایک مشہور شاعر، جو مشہور زیادہ ہیں اور شاعر کم، انتظار صاحب سے بے تکلف ہوتے ہوئے اس محفل کو بتایا کہ انہوں نے آج تک انتظار صاحب کی کوئی کتاب نہیں پڑھی۔ انتظار صاحب اس فقرے کو سننے کے بعد چپ رہے لیکن بھابھی مجھے مخاطب کرتے ہوئے چمک کر بولیں کہ جس بات پر ان کو شرمندہ ہونا چاہئے، اس بات کو بڑے فخر سے بیان کر رہے ہیں۔ بھابھی کے ایک جملے نے ان بلند بانگ شاعر کو خاموش کر دیا۔ ان شاعر کے بیان کے بارے میں بھابھی کی برہمی محفل کے خاتمے کے بعد بھی جاری رہی۔ اس دوران انتظار صاحب بیٹھے ہنستے رہے اور بھابھی کے دوٹوک جواب کے بعد کسی اور کو مزید کچھ کہنے کی ضرورت پیش نہیں آئی۔

آخر عمر میں ان کی صحت گر گئی تھی۔ ایک مختصر علالت کے بعد ۲۳ جنوری ۲۰۰۵ء کو بیگم عالیہ انتظار حسین کا انتقال ہو گیا۔ ان کی تجہیز و تکفین لاہور میں ہوئی۔

سفر اور سفرنامے

انتظار حسین نے کئی ممالک کے سفر کیے۔ سفر کے شیدائی نہ ہونے کے باوجود انہوں نے سفر کے مواقع سے فائدہ اٹھایا ہے۔ انہوں نے ہندوستان، نیپال، ایران، ترکی، عرب امارات، جرمنی، ناروے، انگلستان، امریکا اور کینیڈا کا سفر کیا اور ان میں سے بیش تر کے بارے میں وہ اپنے تاثرات کسی نہ کسی شکل قلم بند بھی کیے۔

ادبی انعامات

ادبی انعامات کے سلسلے میں انتظار حسین کا رویہ نیم دلانہ سا ہے۔ ان کے افسانے "پریم کا ریوتیت" کو ۱۹۵۸ء میں مجلس ترقی ادب کی طرف سے انعام کا حق دار قرار دیا گیا، لیکن کسی نہ کسی وجہ سے یہ افسانہ ان کے مجموعوں میں ۱۹۹۳ء تک جگہ نہ پاسکا۔ ان کے کسی دوست نے پوچھا کہ بے چارہ یہ انعامی افسانہ ہونے کے چکر میں راندۂ درگاہ ہو گیا۔ اس کے بارے میں انہوں نے "خالی پنجرہ" کے "پیش لفظ" میں لکھا:

"نہیں، ایسی بات تو نہیں ہے۔ ادبی انعامات کا اس وقت تک ہمارے یہاں اچھا خاصا اعتبار قائم تھا۔ یہ غالباً ۵۸ء تھا اور

مجلس ترقی ادب، جس نے یہ انعام دیا تھا اس وقت اسے بھی بہت وقار اور اعتبار حاصل تھا۔ پتہ نہیں مجموعہ میں شامل ہونے سے کیسے رہ گیا۔ شاید میری سٹرپٹر میں رہ گیا...“[۴۹]

اس افسانے کے ساتھ وجہ جو بھی رہی ہو، اس سے مصنف کے ایک رویے کا پتہ چلتا ہے۔

۱۹۸۲ء میں ”بستی“ کو آدم جی ادبی ایوارڈ دیے جانے کا اعلان ہوا۔ پاکستان رائٹرز گلڈ کے سیکریٹری جنرل کے نام ایک خط میں انتظار حسین نے لکھا کہ میں اپنے آپ کو اس اعزاز کا مستحق نہیں سمجھتا۔ یہ انعام کسی مستحق کو دے دیا جائے۔

انعام لینے سے انکار کے بارے میں محمد عمر میمن نے تبصرہ کیا کہ اس کی وجہ غالباً یہ رہی ہوگی کہ انتظار حسین کے کام کو تاخیر سے اس اعزاز سے نوازا گیا۔ جب کہ ان سے کم تر ادیب بھی یہ انعام حاصل کر چکے ہیں۔

محمد خالد اختر نے ”بستی“ پر خاصا سخت تبصرہ کرتے ہوئے یہ پیشگوئی کر دی تھی کہ اس سال کا آدم جی ادبی انعام اس ناول کو ملے گا،[۵۰] گویا ارباب حل و عقد پہلے سے طے کیے بیٹھے ہیں۔ ان کے وہم و گمان میں بھی نہ ہوگا کہ مصنف اس انعام کو مسترد کرتے ہوئے کوئی سخت بیان بھی دے گا۔

۱۹۹۳ء میں ہندوستان کے ناشر روپا اینڈ کمپنی نے ہارپر اینڈ کالنز کے تعاون سے یاترا انعام کا اعلان کیا اور پہلا انعام ۱۹۹۳ء میں انتظار حسین نے حاصل کیا۔ انتظار حسین نے یہ انعام قبول کیا اور کلکتے کا سفر کر کے اسے وصول کیا۔ پروفیسر الوک بھلا نے مجھے بتایا کہ اس انعام کا فیصلہ کرنے والی جیوری میں نرمل ورما اور آنجہانی سورتی شامل تھے۔ جیوری نے انتظار حسین کے نام کا فیصلہ اتفاق رائے سے کیا۔

ان کے انعامات و اعزازات میں پرائڈ آف پرفارمنس، ستارۂ امتیاز، کمال فن ایوارڈ، اے آر وائی گولڈ ایوارڈ اور انجمن فروغ ادب دوحہ کا ایوارڈ شامل ہیں۔

مین بکر بین الاقوامی ادبی انعام ۲۰۱۳ء کے لیے نام زدگی

آخری برسوں کے اعزازات میں سے غالباً سب سے اہم مین بکر بین الاقوامی ادبی انعام کے لیے نام زدگی رہی ہے۔ مین بکر فاؤنڈیشن کی جانب سے ہر دو سال کے بعد تقریباً ساٹھ ہزار پاؤنڈ مالیت کا یہ ادبی انعام کسی ایسے زندہ ادیب کو دیا جاتا ہے جو یا تو انگریزی زبان میں لکھتا ہو یا پھر اس کی کتابیں عام طور پر انگریزی میں دستیاب ہوں۔ ۲۰۱۳ء کے لیے دس ناول نگاروں کو آخری انتخاب کے لیے چنا گیا، یعنی شارٹ لسٹ کیا گیا۔ ان کے نام یہ تھے:

ولادی میر سوروکن (روس)؛ لیڈیا ڈیوس (امریکا)؛ اہیرن اپیل فیلڈ (اسرائیل)؛ پیٹر اسٹام (سوئٹزر لینڈ)؛ میریلین روبن سن (امریکا)؛ جوسپ نوواکووچ (سربیا/ کینیڈا)؛ ماری این ڈیاے (سینیگال/ فرانس)؛ یان لیانکے (چین)؛ یو آر آننتھ مورتی (ہندوستان) اور انتظار حسین (پاکستان)۔

اس فہرست میں انتظار حسین کی شمولیت کے بارے میں مسعود اشعر نے روزنامہ ”جنگ“ میں اپنے مستقل کالم ”آئینہ“ کے عنوان سے لکھا:

”بکر انٹرنیشنل انعام کے لیے دنیا بھر کے جن ڈیڑھ سو سے زیادہ ناول نگاروں میں سے دس ناول نگاروں کو آخری انتخاب کے لیے چنا گیا ان میں ان (انتظار حسین) کا نام بھی شامل ہے۔ لیکن یہ مبارک باد صرف انتظار حسین کے لیے ہی

نہیں ہے بلکہ اردو زبان کے لیے بھی ہے کہ بالآخر اسے بھی بین الاقوامی طور پر تسلیم کر لیا گیا۔ یعنی اردو ادب کو بھی عالمی درجہ مل گیا اور یہ انتظار حسین کی تخلیقی کارناموں کی وجہ سے ہوا ہے۔ اس لیے دُنیا بھر میں جہاں جہاں بھی اردو زبان بولی، سمجھی اور پڑھی جاتی ہے ان کی طرف سے انتظار حسین شکریے کے مستحق بھی ہیں......"

اس انعام کے حق دار کا اعلان لندن کے وکٹوریہ اور البرٹ میوزم کی ایک تقریب میں ہوا جس میں انتظار حسین نے شرکت کے لیے سفر کیا۔ اس انعام کا حق دار امریکا کی لیڈیا ڈیوس کو ٹھہرایا گیا۔ دس نام زد ناول نگاروں کے تعارف اور منتخب تحریروں پر مشتمل خصوصی شمارہ "افسانے کا زمانہ" کے نام سے "دنیا زاد" میں شائع کیا گیا۔ اس سفر کا احوال "سفر کے خوش نصیب" کے نام سے قلم بند کیا گیا جس میں انتظار حسین معاصر افسانوی ادب کے بین الاقوامی تناظر میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

حکومتِ فرانس کی جانب سے اعزاز

انتظار حسین کے فن کو ایک اور غیر متوقع مقام سے خراجِ تحسین حاصل ہوا جب ۲۰۱۴ء میں حکومتِ فرانس نے اعلان کیا کہ ان کو Offcier des Order des Arts et des Letters مقرر کیا جارہا ہے۔ انتظار حسین اردو کے ادیبوں میں سے پہلے اور پاکستان کے ادب وفن میں بھی پہلی شخصیت ہیں جن کو اس اعزاز کے لیے نامزد کیا گیا ہے۔

یہ اعزاز فرانسیسی حکومت کے ثقافتی سلسلے Order des Arts et des Letters سے متعلق ہے، جسے انگریزی میں Order of the Arts and Letters کے الفاظ سے ادا کیا جاسکتا ہے، اور اس اعزاز کا مستحق ان لوگوں کو ٹھہرایا جاتا ہے جنھوں نے ادب وفن کے میدانوں میں قابلِ قدر کارنامے سرانجام دیے ہوں۔ ۱۹۶۳ء میں فرانس کی وزارت ثقافت نے اس اعزاز کے قیام کا اعلان کیا جس وقت چارلز ڈیگال ملک کے صدر اور نامور ناول نگار آندرے مالرو ان کی کابینہ کے وزیر ثقافت تھے۔ اس آرڈر کے تین درجے قائم کیے گئے جو ترتیب وار یوں ہیں: Commandeur (کمانڈر)، Offcier (اعلا افسر) اور Chevalier (نائٹ)۔ قیام کے بعد سے لے کر اب تک یہ اعزاز جن شخصیات کو حاصل ہو چکا ہے، ان میں ٹی ایس ایلیٹ، حور نے لوئس بورخیس، وکٹوریا اوکامپو، مرنل سین، نادین گورڈیمر، اودر گو پالا کرشنن، پال آسٹر، جان اپڈائیک، روی شنکر، امین مالوف، کلاڈ لیوی اسٹراس، امبرتو ایکو، آسیہ جبار، رام کمار، شاہ رُخ خان اور ایشوریا رائے بچن شامل ہیں۔

۲۰ر ستمبر ۲۰۱۴ء کو لاہور میں ایک تقریب منعقد کی گئی جس میں فرانس کے سفیر نے انتظار حسین کو یہ اعزاز تفویض کیا۔ اس موقع پر تقریر کرتے ہوئے فرانس کے سفیر Philpppe Thiebaud نے انتظار حسین کو انسان دوست (humanist) قرار دیتے ہوئے کہا کہ انھوں نے انسانی وقار کو اپنی تصانیف میں ملحوظِ خاطر رکھا ہے اور یہ کہ ان کی تحریریں، اردو ادب کی ترقی میں سنگِ میل ثابت ہوں گی۔ اس تقریب میں انتظار حسین کے فن و شخصیت کے حوالے سے خالد احمد کے ساتھ میں نے مضمون پڑھا۔ خالد احمد کا مضمون انتظار حسین کی زبان اور بیان اور ان کی تحریروں کے تہذیبی حوالے کے بارے میں تھا، جب کہ میرا مضمون ان کے افسانوں اور ناولوں کے بارے میں تھا۔

خالد احمد کا مضمون لاہور سے ان کی زیرِ ادارت شائع ہونے والے جریدے "نیوز ویک" پاکستان کی اشاعت بابت ۴ تا ۱۸ اکتوبر ۲۰۱۴ء میں سرورق پر انتظار حسین کی تصویر کے ساتھ شائع ہوا۔

انتظار حسین نے اعزاز قبول کرتے ہوئے ایک مختصر تحریر پڑھ کر سنائی، جو بعد کو روزنامہ "ایکسپریس" میں ۱۳ر اکتوبر ۲۰۱۳ء کو شائع بھی ہوئی۔ اپنی اس تحریر میں انتظار حسین نے "اس ذرہ نوازی کے لیے شکریہ" سے آغاز کیا اور اس پر اپنی حیرت کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ "میں اس اعزاز کا مستحق ہوں یا نہیں ہوں۔ بہرحال جس زبان سے اور جس کی اصلی روایت سے میں نے رشتہ باندھا ہے اسے تو ایسا اعزاز یقیناً زیب دیتا ہے۔"

اس اعزاز کو انھوں نے تین بزرگوں کا فیض قرار دیا۔ منٹو، میراجی اور محمد حسن عسکری اور ان کی ہی نذر کر دیا۔ انھوں نے لکھا کہ "اردو کی نئی روایت کی نشو و ارتقا" میں "پیش پیش وہ تھے جنھوں نے یورپ کی ادبی روایتوں سے رس اور جس حاصل کرنے کی ٹھانی تھی۔" اور ایسے لوگوں میں یہ تین بزرگ نمایاں تھے "جن کی نظریں تخصیص کے ساتھ فرانس کی ادبی روایت پر مرکوز تھیں۔ جیسے دامن پھیلائے ہوئے ہیں کہ وہاں کے جتنے رنگ، جتنے گل پھول چنے جاسکتے ہیں ان سے دامن بھر لیا جائے۔۔۔"

منٹو، میراجی اور عسکری کے توسط سے فرانسیسی فکشن کی روایت سے جو تھوڑی بہت شناسائی ہوئی، اسے ان کا صدقہ قرار دیتے ہوئے انھوں نے آندرے ژید کے ناول "جعل ساز" (Counterfeiters) کو ایک بار پھر یاد کیا (وہ اس کے بارے میں پورا مضمون لکھ چکے ہیں):

> "عجب ناول ہے۔ ختم ہو جاتا ہے۔ مگر ختم نہیں ہوتا۔ آخری صفحے تک پہنچتے پہنچتے چند بالکل نئے کردار نمودار ہوتے ہیں۔ تو کیا یہاں سے ناول کا کوئی نیا باب شروع ہونے لگا۔ مگر لیجیے ناول کی آخری سطر لکھی گئی۔ ناول ختم۔"
>
> مگر کہاں ختم ہوا۔ نیچے لکھا، To Be Continued۔ اور ژید کی بصیرت سے میں نے یہ جانا کہ کہانی جب شروع ہو جائے تو اس کا کوئی انت نہیں۔ کہانی کار کا قلم جہاں رُک جاتا ہے اسے ہم ناول یا افسانے کا انجام سمجھ لیتے ہیں۔ مگر کہانی تو پھر بھی جاری رہتی ہے۔ اسی لیے تو اچھے ناول، اچھے افسانے کا انجام ہمیں چین سے نہیں بیٹھنے دیتا۔۔۔"

افسانے یا ناول کی پیدا کردہ یہ بے چینی، انتظار حسین کے اس خطاب کا خوب صورت موڑ ہے اور اپنی حیثیت میں ایک اہم یاد دہانی۔ زندگی کے تسلسل میں کہانی کا تھم جانا اضطراب کا ایسا وقفہ سامنے لے آتا ہے جس کا اظہار افسانہ نگار کے علاوہ بھلا اور کون کر سکتا ہے؟

اسی تخلیقی اضطراب سے انتظار حسین کے افسانے بھی عبارت ہیں، کیا آغاز اور کیا انجام۔ زندگی کی طرح کہانی بھی ہر انجام کے بعد جاری ہے۔۔۔

مین بکر بین الاقوامی ادبی انعام کے لیے نام زدگی کی طرح اس اعزاز کے موقع پر بھی مسعود اشعر نے کالم لکھا۔ روزنامہ "جنگ" میں ان کے مستقل سلسلے کے تحت یہ کالم ۲۲ ستمبر ۲۰۱۳ء کو "ہماری کلغی میں ایک اور سرخاب کا پر" کے عنوان سے شائع ہوا۔ اس کالم میں انھوں نے لکھا:

"ہم بڑے فخر کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ یہ اعزاز صرف انتظار حسین کا ہی نہیں ہے بلکہ یہ اعزاز ہے پاکستان کا۔ یہ اعزاز ہے پوری پاکستانی قوم کا۔ اور یہ اعزاز ہے اردو زبان وادب کا۔۔۔"

اس کالم میں آگے چل کر انھوں نے اس تقریب کا بھی ذکر کیا۔ انتظار حسین نے اپنا اعزاز اپنے تین پیش روؤں کے نام معنون کر دیا، اس بارے میں مسعود اشعر نے لکھا: "اس تقریب کی سب سے نمایاں خصوصیت خود انتظار حسین کا مضمون تھا جو انھوں نے اعزاز حاصل کرتے ہوئے پڑھا۔ انھوں نے اپنا یہ اعزاز سعادت حسن منٹو، میراجی اور محمد حسن عسکری کے نام ہدیہ کر دیا۔ اس طرح انتظار حسین نے ثابت کر دیا کہ انھیں جو "تہذیبی انسان" کہا جاتا ہے وہ واقعی اس کے مستحق ہیں۔۔۔"

انھوں نے مزید لکھا: "انتظار حسین نے اس موقع پر جہاں تہذیبی انکساری کا ثبوت دیا وہاں اپنی ان تین پیش رو شخصیات کی خدمات کا برملا اعتراف کر کے دوسروں کو بھی ادب وتہذیب کا راستہ دکھایا اور یہ انتظار حسین ہی کر سکتے تھے۔"

اس تقریب کے حوالے سے کشور ناہید نے تہنیتی کالم (روزنامہ جنگ) اور ظفر اقبال نے تمسخرانہ کالم (روزنامہ دنیا) میں لکھے۔

—

مشاغل اور روز مرہ معمولات

انتظار حسین کے بارے میں نہ جانے کیوں مشکل سے یقین آتا ہے کہ ان کے حالات میں کوئی تبدیلی آئی ہوگی اور روز مرہ کے معمولات کس طرح بدلے ہوں گے۔ سہیل احمد خاں کے نام اپنے خط میں محمد حسن عسکری نے دوستوں کی خیریت دریافت کرتے ہوئے بے تکلفی کے ساتھ پوچھا ہے:

"احمد مشتاق سے سلام کہیے گا، اور انتظار سے بھی۔ انتظار ابھی تک اپنے اڈے پر ٹخ ٹخ کرتے جارہے ہیں، یا پینک سے بیدار ہوئے ہیں؟"[۵۱]

انتظار صاحب کا بس چلتا تو وہ شاید اسی اڈے پر ٹخ ٹخ کیے جاتے مگر اڈہ ان کا ساتھ چھوڑ گیا اور لاہور شہر سے رخصت ہو گیا۔ اڈے کی سواری کی جگہ موٹر گاڑی آگئی۔ پرانے دوست رخصت ہوئے، ان کی جگہ نئے لوگ آگئے۔ اپنی زندگی کی ان تبدیلیوں کا حال انھوں نے "جستجو کیا ہے؟" میں لکھ دیا ہے اور یہ داستان ان کے کالموں میں بھی بکھری ہوئی ہے۔

انتظار حسین آخر وقت تک لاہور کے جیل روڈ پر واقع اپنے مکان میں مقیم رہے، اگرچہ یہ علاقہ بڑی تیزی کے ساتھ بدل گیا۔ ان کے معمولات بڑی حد تک متعین تھے۔ ان کا معمول یہ رہا کہ صبح اٹھ کر لارنس گارڈن میں سیر کے لیے چلے جاتے۔ تفصیل کے ساتھ اخبار پڑھتے۔ شام کو دوستوں سے ملنا ملانا۔ ہفتے میں دو دن اردو اخبار کے لیے کالم لکھتے رہے اور کچھ دن پہلے تک "ڈان" کے لیے انگریزی کالم لکھ رہے تھے۔ انتظار صاحب کے معمولات میں ملنا ملانا اور لکھنا پڑھنا اس طرح شامل رہا۔

تقریبات میں شرکت سے خوش بھی ہوتے اور ان کی کثرت سے گھبرا جانے کا ذکر کرتے مگر ان میں جانے پر بہت جلدی راضی ہو جاتے۔ نئی کتابوں کا ڈھیر ان کے لکھنے کی میز کے پاس جمع رہتا اور ان میں سے چن چن کر وہ کالم لکھتے رہے۔

گھر میں ان کی دیکھ بھال ہارون رشید کرتا رہا مگر وہ ان کے معمولات اور روزمرہ کی مصروفیت کے بارے میں اسی طرح مستند معلومات کا ذریعہ نہیں بن سکتا کہ جیسے علامہ اقبال کے لیے علی بخش۔

کتابوں سے شخصیت تک

انتظار حسین کا سب سے مشکل افسانہ خود انتظار حسین ہیں۔ ایسا افسانہ جس کا پڑھنا بظاہر بہت سہل ہے لیکن دنیا کو سمجھانا بہت مشکل۔ غالباً اسی وجہ سے ان کی کتابوں کے بارے میں تنقیدی جائزے تو بہت لکھے گئے ہیں، تہذیبی رویوں اور سیاسی معاملات پر نکتہ چینی بھی بہت ہوئی ہے لیکن ان کے بارے میں شخصی مضامین یا خاکے برائے نام ہیں کہ جن میں ان کے عادت مزاج، جینے کے رنگ ڈھنگ اور رہن سہن کے اطوار کے بارے میں دیدہ و شنیدہ باتیں ہوں۔ ہمارے ادبی ماحول میں شخصی خاکوں کا چلن عام ہے اور انتظار حسین نے طویل ادبی سفر میں جتنے لوگوں سے میل جول، ملاقات رکھی، اس کو دیکھتے ہوئے ایک آدھ خاکے پر اکتفا تعجب خیز معلوم ہوتا ہے۔ شاید یہ کم آمیزی اور بظاہر بے رنگی ان کے مزاج کا حصہ تھیں جو زیادہ تر لوگوں کو فاصلے پر رکھتی ہیں۔ دو ایک لوگوں نے پھر بھی قریب سے دیکھا ہے اور ان کی تحریریں اس حوالے سے دستاویز کا درجہ رکھتی ہیں جن کا یہاں تذکرہ ضروری معلوم ہوتا ہے۔

ان کے اس روپ رنگ سے ناقدین نے دھوکا بھی کھایا۔ ان کے افسانوں کا مطالعہ کرتے ہوئے برسوں پہلے زاہد ڈارانی نے ان کے بارے میں لکھا تھا۔

"آپ انتظار حسین کو ایک ایسا غیر معمولی صوفی سمجھ لیجیے جو مجاز کی سیڑھی سے گزرے بغیر حقیقت کی منزل تک پہنچنا چاہتا ہے......"[52]

ایسی قیاس آرائیاں تو نقاد لوگ جانیں، انتظار حسین اس طرح ہاتھ آنے والے نہیں۔ خود انہوں نے اپنے ایک پرانے مضمون میں بیر بہوٹی کی مثال دی ہے جو پنجے سکیڑ کر بیٹھ جاتی ہے اور اسے دوبارہ حرکت پر آمادہ کرنے کے لیے خود بے حس و حرکت بن کر اس کا اعتماد حاصل کرنا پڑتا ہے۔ انہوں نے لکھا:

"بیر بہوٹی میں کمال یہ ہے کہ ذرا سا ہاتھ لگا دیجیے، وہیں رک جائے گی اور مکر بھر کر پڑ رہے گی...... وہ مکر بھرتی میں بھی مکر بھر لیتا اور ہتھیلی کو ایسا جامد ساکت بنا لیتا گویا وہ زندہ آدمی کا ہاتھ نہیں مٹی کا تختہ ہے، تھوڑی دیر میں بیر بہوٹی پنجے کھولتی اور خود ہی چل پڑتی...... اب سوچتا ہوں تو اس ننھی سی بیر بہوٹی کے عمل میں پوری فطرت کا عمل سمایا ہوا نظر آتا ہے۔ فطرت نے بیر بہوٹی کی فطرت پائی ہے۔ اپنے وجود کو گم کر کے تو آپ اسے دل بھر کر دیکھ سکتے ہیں۔ لیکن اپنے وجود کا احساس دلایا اور اس نے انٹوائی کھٹوائی لی......"[53]

مجھے لگتا ہے انٹوائی کھٹوائی لینے کے بعد افسانے پر تنقید تو لکھی جا سکتی ہے، انتظار حسین کی سی تخلیقی شخصیت کو سمجھا نہیں جا سکتا۔ یہ اسی وقت ممکن ہو سکتا ہے جب وہ پرانی کہانیوں میں شہزادے، شہزادی کی مدد کو آنے والی کوہ قاف کی مخلوق کی طرح اپنے سر کا بال توڑ کر دے دیں کہ اس کو آگ پر رکھ دینا تو میں آ جاؤں گا۔

لیکن بال کو آگ دکھانا ہر ایک کے بس کی بات کہاں؟ "کتنے آسان ہوتے ہیں وہ لوگ جو کبھی شک میں نہیں پڑتے......" شمیم حنفی نے لکھا ہے جن کا مضمون اس ضمن میں ذاتی ربط اور احساسِ رفاقت کی آنچ لیے ہوئے استثنائی مثال کی

حیثیت رکھتا ہے۔[۵۴] انہوں نے ''مزاج کی خلقی افسردگی'' اور ''گرد و پیش سے بے نیازی'' کا خاص طور پر ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''بس ایک آسیب ایسا ہے جو آٹھوں پہر انتظار حسین کے تعاقب میں رہتا ہے اور قدم قدم پر اس کے لیے مسئلے پیدا کرتا ہے۔ حافظہ جو ظالم بھی ہے اور اپنے حاضر کے تئیں آگہی کا آئینہ بھی......''

ایسے مضامین سے انتظار حسین کی افتادِ طبع کا کچھ اندازہ ہوتا ہے۔ اسی طرح مسعود اشعر نے ان کو زبان اور اسلوب کے حوالے سے ''گرین فنگرز'' قرار دیا کہ جن کی بدولت ہم بہت کچھ بازیاب کر پائے جو فراموش گاری کی زد میں تھا۔

انتظار حسین نے اپنے افسانوں کے ذریعے ہمیں ہماری تاریخ اور ہماری تہذیب یاد دلائی۔ اور ایسے یاد دلائی کہ یہ داستانی اور دیومالائی زبان اور پرانی کہانیوں کی بازیافت ہمارے حال کا آئینہ بن گئی...... سچ تو یہ ہے کہ انتظار حسین نے اپنی تہذیبی زبان ہی دوبارہ دریافت نہیں کی بلکہ انہوں نے اپنی تہذیب بھی rediscover کیا۔ اور اس تہذیب کے بطن سے پھوٹنے والی کرنیں انہوں نے اپنے افسانوں کے لیے مشعلِ راہ بنائیں۔ اور اپنے آپ کو اور اپنے زمانے کو اور اس زمانے کے حالات کو ان کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی۔[۵۵]

ادبی کارنامے کے ذکر سے گزر کر وہ شخصیت کی طرف آتے ہیں اور سوال کرتے ہیں کہ آپ بیتی لکھنے کے باوجود ''انتظار حسین نے کبھی اپنے آپ کو جتوانے کی کوشش نہیں کی۔'' یہ لفظ انہوں نے دانستہ استعمال کیا ہے، جس سے دوستوں کے جھرمٹ میں چھپ جانے کی عادت کی طرف اشارہ بھی مقصود ہے۔ بہرحال یہ معاملہ اپنی جگہ خوب ہے کہ شخصیت کا تذکرہ شروع ہو کر تہذیب اور اس کی معنویت کی طرف چلا جاتا ہے۔ اسے بھی انتظار حسین کا اعجاز سمجھنا چاہیے۔

انتظار حسین کا ثانی

ماجّی خضر کے تذکرے رستخیز بے جا میں انتظار حسین نے ایک مخصوص mock-heroic میں موجودہ دور کے ملتے جلتے ناموں والے بعض ادیبوں کا ذکر کیا ہے جن میں خلط مبحث ہو جاتا ہے اور بعض مختلف الخیال ادیب، جیسے جمیل جالبی، حبیب جالب اور افتخار جالب ایک ہی معلوم ہونے لگتے ہیں۔ اس خدشے کے تحت کہ کہیں آگے چل کر انتظار حسین کے ساتھ یہ معاملہ درپیش نہ آئے، یہاں انتباہ ضروری ہے۔ ورنہ مستقبل میں کوئی بوجھ بجھکڑ اپنی تحقیق کی رو سے یہ اعلان نہ کر بیٹھے کہ دراصل انتظار حسین ایسے بھی ہیں۔

اپنے ادبی کیریئر کے ابتدائی دنوں میں انتظار حسین کو اپنے ایک تقریباً ہم نام کا سامنا کرنا پڑا جو خاص طور پر ریڈیو پر بہت مقبول تھے۔ انتصار حسین نام کے ان لکھنے والے نے اپنے زمانے میں بہت شہرت حاصل کی۔[۵۶] ان کا تحریر کردہ سلسلہ وار تمثیلیہ ''حامد میاں کے ہاں'' ہفتہ وار تعطیل کی صبح نشر ہوتا تھا اور بہت سے گھروں میں باقاعدگی سے سنا جاتا تھا۔ اس ڈرامے کا دورانیہ کئی برس جاری رہا۔ اس ڈرامے کے علاوہ انتصار حسین نے چند ایک ناول بھی لکھے۔ ان کے مزید حالات دریافت نہ کیے جا سکے اور ان کے بارے میں یہ باتیں بھی نام کی اتفاقی مماثلت کے سبب یاد رہ گئیں۔

ریڈیو پاکستان کے پرانے دور کے ڈرامہ نگار اور ناول نویس انتصار حسین ایک علیحدہ شخصیت تھے اور جس طرح پہلے ناموں کی مماثلت سے دھوکا ہو سکتا تھا، اب ایک اور شخصیت سے امتیاز لازم ہے۔ انٹرنیٹ پر اگر انتظار حسین کے نام پر گوگل

سرچ کی جائے تو اس کتاب کا موضوع بننے والے انتظار حسین کے علاوہ دوسری تفصیلات بھی شامل آئیں گی جو ان کی ہم نام شخصیت سے متعلق ہیں۔ یہ انتظار حسین لاہور میں رہتے ہیں اور ان کی وجۂ شہرت کرکٹ سے وابستگی ہے۔ ان صاحب کا ادب سے اسی قدر تعلق ہوگا جتنا کہ اس کتاب کے موضوع انتظار حسین کا کرکٹ سے۔ مشتری ہشیار باش، کوئی محقق آگے چل کر ثابت نہ کر دے کہ انتظار حسین اصل میں کرکٹ کے کھلاڑی تھے اور افسانہ نگاری ان پر تہمت ہے۔ ایسی صورت میں مجید امجد کی نظم "آٹوگراف" بھی کچھ مداوا نہ کر سکے گی۔

بیماری اور وفات

بھلا وہ کون سا فرد ہے جس کی موت پیش گفتہ (یعنی مارکیز کے الفاظ میں fore-told) نہیں؟ اسی طرح انتظار حسین نے اپنی کہانی کا انجام خود ہی تجویز کر دیا تھا۔ اپنے کلیدی مجموعے 'آخری آدمی' میں انہوں نے کہانیوں کے بعد ایک مضمون کا اضافہ کیا 'اپنے کرداروں کے بارے میں' مگر اس میں اپنے بارے میں بھی بات کرنے لگے۔ انہوں نے لکھا:

"میں ان لوگوں میں سے نہیں ہوں جن کی حرکتِ قلب بند ہو جاتی ہے اور وہ مر جاتے ہیں یا موٹر کے نیچے آ جاتے ہیں اور کچلے جاتے ہیں۔ میں ان درماندوں میں ہوں جو کوئی زہریلی چیز کھا لیتے ہیں اور گھل گھل کر مرتے ہیں۔"

بلکہ انہوں نے تو اپنا تعزیت نامہ بھی خود ہی تحریر کر دیا تھا، 'تیرے بعد تیری بتیاں' جس میں موت شگفتگی اور مسرت کا بہانہ بنتی گئی ہے۔

کہانیوں کی روایت کے برخلاف زندگی میں ایک ڈرامائی موڑ آ گیا۔

انتظار حسین کے دوست اور مداح ان کو ہشاش بشاش اور زندگی کے معمولات میں خوش و خرم دیکھتے تھے۔ بیماریوں نے ان کو اچانک گھیر لیا۔ گھر میں بیٹھے بٹھائے ران کی ہڈی میں بال پڑ گیا (hair line fracture) اور وہ چھڑی کے سہارے چلنے لگے۔ گردوں کی تکلیف ہوئی اور دل کی رفتار میں تواتر کی غرض سے pace- maker لگا دیا گیا۔ اس کے باوجود جیسے زندہ رہنے کی امنگ میں کمی نہیں آئی۔ دوستوں سے میل ملاقات، کالم نگاری اور ادبی تقریبات میں شرکت کا سلسلہ جاری رہا۔ فروری ۱۶ء کے آغاز میں کراچی جانے کا ارادہ کیا کہ لٹریچر فیسٹول میں شریک ہو سکیں اور دہلی میں جشن ریختہ میں شرکت کا منصوبہ بھی تھا۔ لیکن سفر کے یہ ارادے ناتمام رہ گئے۔

ہفتے کا دن اور ۲۳ر جنوری ۲۰۱۶ء کی تاریخ تھی۔ شام کو ان سے ٹیلی فون پر بات ہوئی تو انہوں نے مجھ سے کہا کہ وہ گھر سے باہر گئے ہوئے تھے اور باہر سے آ کر نہا لیے تھے، اس وجہ سے حرارت ہو رہی ہے، اب وہ آرام کریں گے اور باقی باتیں کل کریں گے۔ اگلے دن انہوں نے ٹیلی فون نہیں اٹھایا اور ہارون نے مجھ سے کہا کہ وہ لیٹ گئے ہیں۔ اتوار کے اپنے معمول کے مطابق وہ شام کو نیرنگ گیلری نہیں پہنچے تو ان کے دوستوں کو تشویش ہوئی اور وہ ان کو دیکھنے ان کے گھر گئے۔ ان میں مسعود اشعر، شاہد حمید، اکرام اللہ، زمان خان اور زاہد ڈار شامل تھے۔ اکرام اللہ نے دیکھا کہ انتظار حسین نے بخار گولیاں کھائی ہیں پھر بھی بخار تیز ہے۔ انہوں نے اسپتال جانے کا مشورہ دیا مگر انہوں نے اس کی ضرورت نہیں سمجھی اور اس کام کو کل کے لیے رکھ دیا۔ مسعود اشعر کے مطابق، اگر اس دن اسپتال چلے جاتے تو طبیعت شاید اتنی نہ بگڑتی۔

وہاں پہنچنے والے دوستوں میں محمود الحسن بھی شامل تھے۔ انہوں نے بتایا کہ انتظار حسین قدرے سست لگے مگر

دوستوں سے ملے، بلکہ ان کو میری خیریت بتائی، میرے والد اور میری بیگم کی بیماری پر تشویش ظاہر کی۔ زمان خان سے ترقی پسند ادب کے بارے میں رخشندہ جلیل کی کتاب کے بارے میں پوچھا کہ ان کو کیسی لگی؟ محمود الحسن نے بتایا کہ ان کو اندازہ نہیں ہو سکا یہ آخری ملاقات ہے۔ ۵۷

اتوار کے بعد پیر کے دن ان پر غنودگی سی طاری ہو گئی جو دوست وہاں گئے ان سے ملاقات نہ ہو گی۔ ہارون ایرج مبارک کو اطلاع دی جنہوں نے منگل ۲۶ رجنوری کے دن ڈیفنس نیشنل ہسپتال میں داخل کرا دیا۔ ڈاکٹروں کی ٹیم نے علاج کی پوری کوشش کی مگر ان کو ہوش میں لانے میں کامیاب نہ ہو سکے۔

اسی حالت میں پیر ۲ رفروری ۲۰۱۶ء کو دوپہر کے ۲ بج کر ۳۵ منٹ پر انتظار حسین اس جہان سے رخصت ہو گئے۔

ان کی نماز جنازہ ۳ رفروری ۲۰۱۶ء کو ظہر کے بعد قومی مرکز خواجگان، شادمان ٹاؤن میں ادا کی گئی اور ان کے جسد فانی کو فردوسیہ قبرستان، فیروز پور روڈ میں سپرد خاک کر دیا گیا۔

O

جس وقت یہ کتاب لکھی جا رہی تھی تو انتظار حسین ہمارے درمیان موجود تھے۔ لہٰذا زندگی نامے کو قصداً نا تمام رہنے دیا تھا اور یہ باب اس طرح ختم ہوتا تھا:

بعض لوگوں کو تتلیاں پکڑنے کا شوق ہوتا ہے۔ انگریزی کے ایک معاصر ناول نگار جان فاؤلز John Fowles نے ایک ناول میں ایسے شخص کا احوال بیان کیا ہے جس کا یہ شوق بڑھ کر جنون بن گیا تھا۔ انواع و اقسام کی تتلیوں کو دور دور سے پکڑنے کے بعد وہ کاغذوں پر چپکا کر، پن سے چبھو کر ڈبوں میں بند کر کے ترتیب سے رکھا کرتا تھا۔ کسی زندہ ادیب کے سوانحی حالات و آثار مرتب کرنا بھی اسی قسم کا کام معلوم ہوتا ہے۔ کاغذ پر چپکی ہوئی تتلی بھی اتنی ہی خوش رنگ معلوم ہوتی ہے لیکن اڑنے اور ہوا میں رنگ بکھیرنے کے قابل نہیں رہتی۔ زندہ ادیب کے ساتھ بھی یہی معاملہ ہے کہ اسے ساکت اور کسی ایک نکتے کا پابند نہیں کیا جا سکتا، یہی توقع رہتی ہے کہ اب اس کی پرواز کسی نئے پھول کی طرف یا گلشن کے کسی نادیدہ گوشے کی طرف ہوگی اور اس کی بدولت رنگ چمن ایک بار پھر بدلے گا۔ انتظار حسین کے بارے میں سوانح کا یہ باب ہمیں اسی لیے ادھورا چھوڑنا اچھا لگ رہا ہے۔ دیکھیے اس بحر کی تہہ سے اچھلتا ہے کیا۔

زندگی کی لہر بحر ختم ہوئی مگر ادبی تخلیقات کے مطالعے اور تجزیے کا سلسلہ جاری رہے گا۔ لیکن یہ باب موت نے مکمل کر دیا۔ یہاں پر زندگی نامہ تمام ہوا اور یاد نامہ شروع۔

حواشی

(۱) فرانس کی آوارش وادی، رومانوی ناول نگار اور بت شکن، روایات سے باغی خاتون جارج سانڈ (George Sand) کے نام گستاو فلابیئر کے خط، مورخہ ۳۱ دسمبر ۱۸۵۷ء سے۔ فلابیئر کی خط و کتابت میرے لیے افسانہ سازی کے مقدس صحیفے کا سا درجہ رکھتی ہے اور میں فرانسس اسٹیگمولر (Francis Steegmuller) کا مرتب و ترجمہ کردہ انتخاب The Letters of Gustave Flaubert

1857-1880 پڑھتا آیا ہوں (فیبر اینڈ فیبر، لندن، ۱۹۸۳ء)۔ اس خط میں محولہ بالا فقرے سے پہلے اور فوراً بعد کی عبارت اس بصیرت افروز نکتے کو مکمل کرتی ہے اور آب زر سے لکھ رکھنے کے لائق ہے جہاں فلابیئر اپنے ذاتی خیالات و احساسات سینے میں دبا کر رکھنے کا انکشاف کرتا ہے:

''I am only too full of convictions. I'm constantly bursting with suppressed anger and indignation. But my ideal of Art demands that the artist reveal none of this, and that he appear in his work no more than God in nature. The man is nothing, the work every thing! This discipline, which may be baased on a false premise, is not easy to observe. And for me, at least, is a kind of perpetial sacrifice that I burn on the altar of good taste...''

فلابیئر کے خط کا حوالہ سر آرتھر کانن ڈائل نے شرلاک ہومز کے سلسلے کے افسانے The Red Headed League کی آخری چند سطروں میں دیا ہے، جو اس کے مجموعے The Adventures of Sherlock Holmes (۱۸۹۲ء) میں شامل ہے۔ اس کتاب کے نئے پینگوئن کلاسیک ایڈیشن (لندن، ۲۰۰۲ء) کے حواشی میں صراحت کی گئی ہے (ص ۵۱۹) کہ کانن ڈائل نے فقرہ درست نقل نہیں کیا، پھر بھی فرانسیسی کا جملہ انگریزی متن میں درج کر دیا۔ میں نے یہ فقرہ اس افسانے میں شرلاک ہومز کے مکالمے سے نقل کیا ہے مگر حاشیہ نگاری کی ذرگی کے ساتھ۔

(۲) D.H. Lawrence, Studies in the Classic American Literature , 192

لارنس کا یہ فقرہ جس مضمون میں آتا ہے، اس کے تقریباً ایک صفحے کا ترجمہ مظفر علی سید کے از حد مفید انتخاب میں شامل ہے۔

مظفر علی سید، فکشن، فن اور فلسفہ، ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات، مکتبۂ اسلوب، کراچی، ۱۹۸۶ء

اس ترجمے میں یہ پورا فقرہ یوں ہے:

''دو صریحاً متضاد قسم کے اخلاقی نتیجے — فن کار کا نتیجہ اور کہانی کا نتیجہ — فنکار کا کبھی اعتبار نہ کیجئے، کہانی کا اعتبار کیجئے — ایک نقاد کا حقیقی منصب یہ ہے کہ وہ کہانی کو، اس فن کار سے جس نے اسے تخلیق کیا، بچانے کی کوشش کرے۔''

(۳) طاہر مسعود، یہ صورت گر کچھ خوابوں کے، تخلیق ادب پبلی کیشنز، کراچی، ۱۹۸۶ء

ڈاکٹر فرمان فتح پوری، 'نگار' پاکستان، افسانہ نمبر ۱۹۸۱ء

ڈاکٹر انوار احمد، اردو افسانہ، ایک صدی کا قصہ، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۷ء

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ، اردو افسانے کی روایت ۱۹۰۳ء تا ۱۹۹۰ء، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، دسمبر ۱۹۹۱ء۔ انتظار حسین کے حالات زندگی میں مذکورہ بالا تینوں کتابوں کا حوالہ دے کر مصنف نے لکھا ہے کہ ان کتابوں اور ''جملہ نصابی کتب میں تاریخ پیدائش دسمبر ۱۹۲۵ء درج ہے، جو درست نہیں۔''

(۴) کلیرس لسپکٹر کے بارے میں یہ رائے کسی اور کی نہیں، معروف فکشن رائٹر ایڈمنڈ وائٹ کی ہے۔ اس کے بقول،

An emblematic twentieth- century artist who belongs to the same pantheon as Kafka and Joyce.

یہ رائے جس ایڈیشن کی پشت پر درج ہے، اس کی تفصیل یوں ہے:

Clarice Lispector, Agua Viva, Translated by Stefon Tobler Penguin, 2012

(۵) محمد عمر میمن، انتظار حسین 'ایک بات چیت'۔ شب خون، الٰہ آباد، نمبر ۸، شمارہ ۹۹، جولائی تا ستمبر ۱۹۷۵ء

(۶) ان دستاویزات کے حوالے کے لیے میں جناب انتظار حسین کا ممنون ہوں۔

(۷) سہیل احمد خاں، گم شدہ پرندوں کی آوازیں

(۸) محمد عمر میمن، ایضاً

(۹) انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۱ء، ص ۱۲

(۱۰) محمد عمر میمن، ایضاً

(۱۱) انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۴۴

(۱۲) افسانے "ساتواں در" میں وہ کبوتر کو سید قرار دے چکے ہیں لیکن اپنی خاندانی سیادت کا معاملہ آیا تو انتظار حسین نے اس بات کو اپنے مخصوص دھیمے اور low-key انداز میں بیان کر دیا۔ سید ہونے کو ہمارے معاشرے میں اب تک اشرافیہ سے تعلق اور نسلی برتری کی نشانی سمجھا جاتا رہا ہے جب کہ سماجی علوم کے بعض ماہرین اس سے اختلاف کرتے ہیں اور اس نام کو بعد میں اختیار کردہ قرار دیتے ہیں۔ اسی بات سے یہ بحث بھی منسلک ہے کہ ہمارے یہاں آبادی کا کتنا بڑا حصہ نسلی طور پر عربوں کی اولاد ہے اور کتنا حصہ مذہب تبدیل کرنے والوں کی۔ اس بحث میں ظاہر ہے کہ بہت سے نازک مقامات بھی آتے ہیں لیکن انتظار حسین کسی اصرار کے بغیر اس مرحلے سے سہل گزر جاتے ہیں۔

عزت سادات سے کیا حاصل ہوتا ہے اور اس نسب کی اصل کیا ہے، ان سوالات کے ڈانڈے اس بحث سے جا ملتے ہیں جو معروف انگریزی ناول نگار (مگر انگریز نہیں!) وی ایس نائپال نے اپنی کتاب Beyond Belief: Islamic Excursions among Converted Peoples (لندن، ۱۹۹۸ء) اور دوسری تحریروں میں اٹھائے ہیں۔ نائپال کے نزدیک عرب ممالک کے برخلاف انڈونیشیا، پاکستان، ایران اور ملائیشیا میں قبول اسلام نے عرب ثقافت کی بالادستی قائم کر دی اور اس سے پہلے کی ثقافتی شناخت کو مٹا دیا۔ اس نقطۂ نظر سے خالص عربی نسب سے زیادہ ان ممالک میں ان لوگوں کی تعداد زیادہ ہے جو تبدیلی مذہب کے بعد مسلمان ہوئے۔ تیسری دنیا کے کم ترقی یافتہ ممالک کے بارے میں نائپال کے خیالات تعصب کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں۔ ہندوستان کے سربرآوردہ ڈرامہ نگار گریش کرناڈ نے اسلام کے بارے میں اس کے خیالات پر احتجاج کیا جب کہ اقبال احمد نے تنقیدی مطالعہ قلم بند کیا۔

(۱۳) انتظار حسین، احسان منزل، مشمولہ خالی پنجرہ۔

(۱۴) انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟

(۱۵) اس نقل کے لیے جناب محبوب الحسن کا شکریہ واجب ہے۔ جناب محبوب الحسن کے بڑے بھائی پاکستان کے معروف صحافی اور ایک مختصر مگر ناقابل فراموش دورانیے کے افسانہ نگار ابن الحسن کے نام سے معروف ہیں۔ ان کا ذکر قرۃ العین حیدر نے اپنی سوانحی ناول "کار جہاں دراز ہے" کے اس حصے میں کیا جو کراچی کے احباب سے متعلق ہے۔ محبوب الحسن صاحب سے خاندانی قرابت معروف شاعر ضیب الرحمٰن سے ہے، جن کے بارے میں انتظار حسین نے قدرے تفصیل سے لکھا ہے۔ محبوب الحسن صاحب کی بیگم نگہت حسن منفرد افسانہ نگار ہیں۔ انتظار

حسین کے بھانجے نجم جعفری نے تصدیق کی ہے کہ یہ شجرہ ان کے خاندان میں محفوظ ہے۔

(۱۵) انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟

(۱۶) سہیل احمد خان، ایضاً

(۱۷) Hasan Zaheer, The Separation of East Pakistan: The Rise and Realization of Bengali Muslin Nationalism, Oxford Universily Press, Karachi, 1994. Hasan Zaheer, The Rawalpindi Conspiracy, Oxford, Karachi 1998.

(۱۸) انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟

(۱۹) محمد عمر میمن، ایضاً

(۲۰) سہیل احمد خان، ایضاً

(۲۱) ہجرت انتظار حسین کے لیے سادہ مسئلہ رہا ہے اور نہ جلدی نبٹ جانے والا وقتی معاملہ۔ ۱۹۴۷ء کے پس منظر میں نئی قائم کردہ سرحد کے دونوں طرف آبادی کی نقل مکانی کے لیے لفظ ہجرت کا استعمال بھی غور طلب ہے کہ اس میں مذہبی حوالہ اور اقداری فیصلہ مضمر ہے۔ ان نظریاتی بحثوں کا دور شاید گزر گیا لیکن یہ معاملات اپنی جگہ اس لائق ہیں کہ موجودہ نقطۂ نظر سے ان کی بازدید کی جائے اور معاصر مباحث کے ابھرتے ہوئے ڈسکورس کی روشنی میں ان کا نئے سرے سے جائزہ لیا جائے۔

(۲۲) سلیم احمد، مشرق، مشمولہ کلیاتِ سلیم احمد، الحمرا، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۲۰۰

(۲۳) انتظار حسین، چراغوں کا دھواں، سنگِ میل، لاہور، ۱۹۹۹ء

(۲۴) انتظار حسین، قیوما کی دوکان

(۲۵) انتظار حسین، دائرہ، مشمولہ "شہرزاد کے نام" سنگِ میل، لاہور۔

(۲۶) Isaac Bashevis Singer, A Friend of Kafka, translated from the Yiddish. Penguin Books, 1975

یدش زبان سے انگریزی میں ترجمہ مصنف نے اشتراک میں کیا ہے۔ راوی نے "کافکا کے دوست" کا تعارف کراتے ہوئے لکھ دیا ہے کہ اس کی زبان سے یہ قصّہ بہت دفعہ سن لیا تھا اور بعض ضمنی تفصیلات میں فرق کے ساتھ لیکن معلوم تھا کہ یہ قصّہ دوبارہ سننا پڑے گا۔ چائے خانے میں آ کر سب پر غلط انداز نظر ڈالنے کے بعد جب وہ بسکٹ کا ایک ٹکڑا توڑ کر منھ میں رکھ لیتا ہے تو اس کے دوحرفی بیان کا مطلب راوی کی سمجھ میں یوں آتا ہے — ماضی کے ذکر سے پیٹ نہیں بھرا جا سکتا۔ آنے والے دنوں میں دوستی کا دم بھرنے والا کوئی شخص یہ مکالمہ اپنی زبان سے ادا کر سکتا ہے۔

(۲۸) سہیل احمد خان (مرتب)، ویش لفظ، مقالاتِ حلقۂ اربابِ ذوق، پولیمر پبلی کیشنز، لاہور، جولائی ۱۹۹۰ء

(۲۹) یونس جاوید، حلقۂ اربابِ ذوق، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۸۳ء، ص ۱۹

(۳۰) ایضاً، ص ۱۵۱

(۳۱) ایضاً، ص ۲۰۸

(۳۲) ایضاً، ص ۱۰۱

(۳۳) ایضاً، ص ۱۰۲

(۳۴) ایضاً، ص ۱۰۰-۱۰۱

(۳۵) ایضاً، ۱۳۹

(۳۶) انتظار حسین، چراغوں کا دھواں، ص ۱۶۸

(۳۷) انتظار حسین، عزیز الدین احمد (مرتب) کچھ تو کہیئے، حلقۂ ارباب ذوق، ۱۹۶۲ء کی اہم ادبی بحثیں، مکتبۂ جدید، لاہور ۱۹۶۳ء

(۳۸) یونس جاوید، ایضاً

(۳۹) انتظار حسین، چراغوں کا دھواں، ص ۱۷۲

(۴۰) ایضاً

(۴۱) اداریہ، ادب لطیف، اکتوبر ۱۹۶۲ء، لاہور۔

(۴۲) انتظار حسین، چراغوں کا دھواں۔

(۴۳) ڈاکٹر شگفتہ حسین، ماہ نامہ ادب لطیف کی خدمات، شعبۂ اردو، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، مارچ ۲۰۰۶ء۔

(۴۴) عارف عبد المتین، پہلی ادب لطیف کی یاد میں۔

(۴۵) ڈاکٹر شگفتہ حسین، ایضاً

(۴۶) انتظار حسین، چراغوں کا دھواں

(۴۷) ڈاکٹر شگفتہ حسین، ایضاً

(۴۸) خط بنام ڈاکٹر ارتضیٰ کریم، (مرتب) انتظار حسین ایک دبستان ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دلی، ۱۹۹۶ء

(۴۹) انتظار حسین، خالی پنجرہ۔

(۵۰) محمد خالد اختر، "آبستی"۔ مشمولہ ڈاکٹر ارتضیٰ کریم۔

(۵۱) محمد حسن عسکری۔ خط مورخہ ۳ جولائی ۱۹۷۷ء، مطبوعہ محراب لاہور، ۱۹۷۹ء۔

(۵۲) زاہد ڈار/فارانی، انتظار حسین کے افسانے، مشمولہ ڈاکٹر ارتضیٰ کریم۔

(۵۳) انتظار حسین، جب تک دہان زخم نہ پیدا کرے کوئی، ماہ نو، کراچی، اپریل ۱۹۵۳ء۔

(۵۴) شمیم حنفی، انتظار حسین، خیال کی مسافت، شہرزاد، کراچی ۲۰۰۳ء۔

(۵۵) مسعود اشعر، گنگا جمنی آدمی، ۵ مارچ ۲۰۱۰ء کو الحمرا، آرٹس کونسل لاہور کے زیر اہتمام جشن انتظار حسین میں پڑھا گیا۔ اس مضمون کی نقل کے لیے میں مسعود اشعر کا ممنون ہوں۔

(۵۶) اعتبار حسین پہلے پہل اپنے وطن نیوتنی کی مناسبت سے اپنا نام اعتبار حسین نیوتنوی لکھا کرتے تھے لیکن ریڈیو پاکستان سے وابستگی کے بعد وطنی نسبت کو ترک کر دیا۔ ان کے حوالے کے لیے دیکھیے "ڈاکٹر محمد اقبال خان اسدی، ریڈیو پاکستان کراچی کی پچاس سالہ علمی اور ادبی خدمات، شہرزاد، ۲۰۱۱ء۔ ڈاکٹر اسدی کے مطابق پروگرام حامد میاں کے ہاں ۳/ جون ۱۹۵۶ء سے لے کر یکم جنوری ۱۹۹۲ء تک جاری رہا اور "یہ پروگرام اعتبار حسین کی ریڈیائی شناخت اور پہچان تھا۔" (ص ۳۶۳) کچھ عرصے یہ پروگرام دوسرے ادیبوں نے بھی لکھا۔ اعتبار حسین کا انتقال نومبر ۱۹۸۸ء میں کراچی میں ہوا۔

(۵۷) بیماری سے پہلے ان آخری ملاقاتوں کی تفصیل کے لیے میں جناب مسعود اشعر اور جناب محمود الحسن کی فراہم کردہ اطلاعات پر مبنی ہے۔ مسعود اشعر نے مزید واقعات آرٹس کونسل کراچی میں منعقدہ تعزیتی اجلاس میں بیان کیے۔ اس کی رپورٹ روزنامہ ڈان ۱۰ فروری ۲۰۱۶ء میں شائع ہوئی۔ اس بارے میں مسعود اشعر کا کالم 'آئینہ' روزنامہ جنگ کی اشاعت ۱۱ فروری ۲۰۱۶ء میں شائع ہوا۔

●○●○●○●

بزمِ فسانہ گویاں میں

شروع کرتا ہوں افسانے سے۔ انتظار حسین کی تحریریں کہ مثل ایک جہان کے ہیں اور موجب ہیں طرفہ بہجت اور حیرت کا، قصد ہے اس جہانِ فن کی دید و دریافت مگر اس جانب قدم بڑھانے سے پہلے اردو افسانے کا احوال جاننا لازم ہے اور اردو افسانے پر کیا منحصر، کہانی کا کیا روپ سروپ ہے، اس کے کیا رنگ ڈھنگ ہیں کہ اس کی ہیئم ڈھلتی بدلتی صورتوں سے گہرا تعلق ہے اور ان ہی سے تعریف متعین ہوتی ہے کہ یہی تجربہ ہے اور معنی بھی۔ ایک وقت تھا کہ اردو شاعری کی بات چھیڑنے سے پہلے شاعروں کی صف بندی کی جاتی تھی اور وہ بھی زمانی اعتبار سے۔ چناں چہ محمد حسین آزاد نے اپنی مؤقر تصنیف 'آبِ حیات' میں، جس نے اردو مطالعات پر ان مٹ نقوش مرتب کیے اور سوچنے سمجھنے کا پورا ایک انداز متعین کردیا، یوں درجہ بندی کی ہے — متقدمین، متوسطین اور متاخرین۔ پھر ان کے بعد نئی روشنی۔ اب سب متاخرین ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ تفریق صرف شاعری کی حد تک تھی، اس کا اطلاق نثر پر نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن اردو افسانے کے زمانی تغیر کو، جسے کسی زمانے میں ارتقا کے بھاری بھرکم مگر غیر اطمینان بخش لفظ سے جانا جاتا تھا، "آبِ حیات" کے عمل سے گزاریں تو متوازی صورت حال بن جاتی ہے۔ یلدرم، نیاز و مجنوں متاخرین ٹھہرے جن کا چلن متروک ہوا اور جن میں سے صرف پریم چند کا نام باقی بچ گیا ہے۔ اس کے بعد متوسطین آئے جن میں کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، عصمت نے اپنے وقت میں بڑے کارنامے کیے، معرکے سر کیے۔ پھر چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، اوپندر ناتھ اشک، غلام عباس اور کئی نام ذہن میں جگمگانے لگتے ہیں۔ زمانے نے ان کی صف الٹ دی۔ آخرالزماں ٹھہرتے ہیں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین۔ اس کے بعد نئی روشنی کا اندھیرا، علامتی اور تجریدی افسانہ نگار۔ پھر اس کے بھی بعد کہانی کی وہ واپسی جس کا بڑے طمطراق سے نقادانِ فن اعلان کرتے ہیں لیکن پوچھنے کو جی چاہتا ہے کہ اگر واپس آگئی تھی تو پھر کہاں گئی کہانی۔ گھر میں بسنے کیوں نہ پائی۔ لیکن چلیے، جانے دیجیے کہ یہ درجہ بندی بہت پُرسہولت ہے، ضرورت سے زیادہ صاف اور ترشی ترشائی، فوراً مصنوعی معلوم ہونے لگتی ہے۔ بہت وسوسے ذہن میں سر اٹھانے لگتے ہیں۔ محمد حسین آزاد کے طریق کار کو متروک جانیے اور اس کے برخلاف سند دیارِ افرنگ سے لائیے۔ افسانے اور ناول پڑھنے کا انداز تو مجھے ای ایم فورسٹر صاحب بہادر کا بھاتا ہے کہ ٹانگ پر ٹانگ رکھے نہایت اطمینان سے بیٹھے ہیں اور 'ادوار' اور 'نسل' کی تفریق کو مسترد کرتے ہوئے اعلان کر ڈالتے ہیں کہ اس پورے عمل میں وقت ہمارا دشمن ہے۔ ان کی کتاب Aspects of the Novel ایک زمانے میں بہت معتبر سمجھی جاتی تھی اور ہمارے نقاد اس کے بہت حوالے دیا کرتے تھے، لیکن مجھے ایک آنکھ نہیں بھاتی۔ لے دے کے اس کی صرف یہی ادا پسند ہے۔ انگریزی

کے تمام ناول نگاروں کو وہ سیلِ رواں میں بہتے بہاتے چلے جانے کے بجائے اس طرح تصور کرتے ہیں کہ وہ سب کے سب ایک ہی کمرے میں بیٹھے ہوئے ہیں، برٹش میوزیم کے ریڈنگ روم کی وضع کے گول کمرے میں اور سب ایک ہی وقت میں اپنے اپنے ناول قلم بند کر رہے ہیں۔ گویا ان میں عصریت بھی آ گئی (Contemporaneity) اور یک وقتی (Simultaneity) بھی۔ اب پھر ان کا کرشمہ دیکھیے اور نقاد صاحب کی ہائی ملاحظہ کیجیے۔

اردو کے افسانہ نگاروں کو اسی طرح ایک کمرے میں ایک ساتھ تصور کرنا مشکل ہے اور اگر وہ جمع بھی ہو گئے تو کمرہ گول سے چوکور ہو جائے گا۔ بڑی کھڑ دھڑ پڑے گی___ عصمت چغتائی یقیناً مصورِ غم راشد الخیری کا لحاظ نہیں کریں گی۔ آپس کی سر پھٹول سے زیادہ نقصان روایت کے اس تصور کا ہوگا جو ہمارے نقادوں کو جی جان سے پیارا ہے۔ روایت محمد حسن عسکری کے ان تنقیدی مضامین میں مرکزی تصور (concept) بن کر سامنے آتی ہے، جو انہوں نے آخر عمر میں تحریر کیے۔[۴] عسکری صاحب کا روایت کا تصور مجھے کچھ ایجاد بندہ قسم کی چیز معلوم ہوتا ہے۔ ہر چند کہ روایت کی مرکزیت ان کے لیے تمام و کمال شاعری کے سبب ہے، نثر اس میں کہیں تخلیقی امکانات کی حامل نظر نہیں آتی۔ اسی سے ملتا جلتا اعتراض انتظار حسین نے فراق گورکھ پوری کے بارے میں کیا ہے کہ سنسکرت روایات کا بڑے احترام سے نام لیتے وقت کالی داس سے عقیدت کا اظہار کرتے ہیں مگر ان قصہ گو فن کاروں کا کہیں نام بھی نہیں آتا جن کے واسطے سے کالی داس تک ان کہانیوں کی ترسیل ہوئی۔ محمد حسن عسکری کے اس تصور کی طرح اردو تنقید پر بڑا گہرا اثر ٹی ایس ایلیٹ کا پڑا ہے جس نے اپنی ادبی زندگی کے پہلے اہم مضمون 'روایت اور انفرادی صلاحیت' میں روایت کا ذکر بڑے شد و مد سے کیا ہے۔[۵] اور اس کی ہمہ وقت بطور موضوع موجودگی میں واقع ہونے والی کمی کو انگلستان کی ذہنی فضا کا بڑا نقص قرار دیا ہے۔ ایلیٹ کے اس مضمون کا حوالہ ہمارے ہاں اس کثرت سے دیا جاتا ہے کہ شاید ہی کسی اور مضمون کا حوالہ دیا جاتا ہو۔ لیکن آج کے دور میں اس مضمون کو پڑھتے وقت مجھے بڑا سخت اچنبا نظر آتا ہے کہ پچھلے لوگوں کی اندھا دھند نقالی کسی طرح 'روایت' قرار نہیں پا سکتی۔ وہ 'روایت' کے لفظ کو وسیع تر معنی میں استعمال کرنا چاہتا ہے اور برملا کہہ دیتا ہے کہ تکرار سے جدت کہیں زیادہ بہتر ہے۔ وہ تو یہاں تک کہہ دیتا ہے کہ بعض معنوں میں 'روایت' کی حوصلہ شکنی کی جانی چاہیے۔ اس کے نزدیک کوئی شاعر یا فن کار اپنے آپ میں اکیلا رہ کر معنی خلق نہیں کرتا۔ اس کی تحسین دراصل پچھلے زمانے کے شاعروں ادیبوں سے اس کے تعلق کی تفہیم ہے، اور اس میں اس کی معنویت مضمر ہے۔ ظاہر ہے کہ ایلیٹ کی یہ بات اس کے محولہ بالا فقرے کے بغیر ادھوری رہتی ہے بلکہ کسی قدر خطرناک بھی۔ ایلیٹ کی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے بورخیس نے براؤننگ کی نظم سے کافکا کی کہانی نکالتے ہوئے جو نتیجہ اخذ کیا ہے، وہ مجھے اس وقت خاص طور پر مفید معلوم ہوتا ہے۔

"حقیقت یہ ہے کہ ہر لکھنے والا اپنے پیش رو تخلیق کرتا ہے۔ اس کی تحریر ہمارے ماضی کے تصور کو تبدیل کر دیتی ہے اور مستقبل کو بھی تبدیل کر دے گی......"[۶]

وہ تو یہاں تک کہہ دیتا ہے کہ اس باہمی تعلق میں افراد کی نجی شناخت یا کثرت بھی غیر اہم ٹھہرتی ہے۔ اسی طرح انتظار حسین کو پڑھتے ہوئے اردو افسانے کا وہ عنصر جسے نقاد روایت قرار دیتے ہیں، مستقل طور پر تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ اس ہمہ وقت تغیر کے احساس سے انتظار حسین کی معنویت (Significance) کا احساس ابھر کر ہونا شروع ہوتا ہے، صبح کے دھندلکے کی طرح رِستا ہوا، دھیرے دھیرے نمودار ہوتا ہوا...... یہ کہانیاں مختلف پتے میں پڑھی جا سکتی ہیں۔

انتظار حسین کی ادبی شناخت افسانے سے قائم ہوئی۔ ان کے جہان فن میں مختلف اصناف شامل ہیں، بنیاد بہر حال افسانہ ہے۔ لیکن خود انتظار حسین کا افسانہ یکساں نہیں رہا۔ اس میں موضوع اور اسلوب و انداز کے اعتبار سے بعض بڑی تبدیلیاں آئی ہیں۔ ان تبدیلیوں کا اثر اردو افسانے کے رفتار و آہنگ پر بھی پڑا ہے۔ محمد عمر میمن کی اس رائے سے کئی نقادوں کو اتفاق ہوگا کہ سعادت حسن منٹو کے بعد وہ پاکستان کے سب سے زیادہ اہم افسانہ نگار ہیں۔ منٹو کا حوالہ یہاں شاید تعجب خیز معلوم ہو اس لیے کہ منٹو سد شکن اور غیر معمولی طاقت ور تخلیقی قوت کا حامل فن کار ہے جب کہ انتظار حسین، آہستہ رو اور دھیمے مزاج کے حامل ہیں لیکن اس کے باوجود، بہت دور رس تبدیلیوں کو لانے والے فن کار۔ ان تبدیلیوں کا اتنا گہرا اثر اُردو افسانے پر مرتب ہوا ہے کہ شاید کسی ایک افسانہ نگار سے نہ ہوا ہوگا۔ انہوں نے اپنے ساتھ اُردو افسانے کو بھی تبدیل کیا ہے اور ان کے تخلیقی سرمائے میں ایک واضح paradigm shift نظر آتی ہے، جو اردو ادب کے لیے تمام و کمال معنی خیز ہے۔ اس اہمیت کا حامل اردو کا کوئی اور افسانہ نگار شاید ہی ہوگا۔

زیر نظر حصے کا مقصد انتظار حسین کے افسانوں کا تنقیدی محاکمہ نہیں ہے بلکہ اردو افسانے کے تاریخی تسلسل میں سیاق و سباق کے ساتھ مطابقت اہم تر موضوعی اور اسلوبیاتی رجحانات کی نشان دہی، ان کے افسانوی سرمائے میں سے چیدہ افسانوں کی placing اور ایک مجموعی تعارفی جائزہ مقصود ہے، کہ اس طرح ان افسانوں کی تخلیقی جہات کی سمت نمائی ہو سکے اور تفصیلی مطالعے کے لیے بنیاد فراہم ہو سکے۔

اُردو میں پہلا افسانہ کب معرضِ وجود میں آیا، کس نے لکھا، کب لکھا گیا اور کیوں کر لکھا گیا یعنی اس کے تخلیقی محرکات کیا تھے اور لکھنے والے نے کیا سوچ کر، کیا سمجھ کر لکھا تھا، پھر اس کے پڑھنے والوں نے اسے کیا سمجھ کر پڑھا، ان سب باتوں کے بارے میں بہت قیاس آرائیاں ہیں، اہلِ تحقیق کے مختلف نظریات ہیں، جن کی چھان پھٹک کے لیے بجائے خود ایک دفتر درکار ہے۔

جو چند ایک موٹی موٹی باتیں سمجھ میں آتی ہیں، وہ اس طرح ہیں۔ یہ بدلتی ہوئی صدی کے آس پاس کی بات ہے۔ اردو صحافت پَر پُرزے نکالنے کے بعد اپنے عروج پر پہنچ چکی تھی، رسائل و جرائد بے تحاشا نکل رہے تھے اور انہوں نے اپنے لیے قارئین کا ایک وسیع طبقہ پیدا کرلیا تھا جو مستقل یا ضخیم کتابوں کے علاوہ مختصر تحریروں کے پڑھنے کا عادی ہوگیا تھا۔ اردو میں بیانیہ نثر کی اپنی روایت موجود تھی اور سلسلہ وار، طویل داستانیں زبانی روایت سے نکل کر احاطۂ تحریر میں آرہی تھیں، ان کی اپنی رسوم (conventions) ہی نہیں بلکہ باضابطہ شعریات موجود تھیں، مگر اُردو کے کلاسیکی نثری ادب کا تمام سرمایہ ان داستانوں تک محدود نہ تھا بلکہ قصے، روایتیں، حکایات، تمثیل اور بیانیہ کی کئی ایک دوسری شکلیں موجود تھیں۔ فارسی روایات کے زیر اثر، اُردو کے ممتاز ترین شعراء نے قصے کہانیوں کو مثنوی کے انداز میں نظم کیا تھا۔ اس سرمائے کے ساتھ اُردو نثر میں ہیئت و اسلوب کی انقلابی تبدیلی انگریزی اثرات کے تحت آئی۔ سرسید احمد خان کو اس تبدیلی کا نقطۂ آغاز سمجھنا چاہیے کہ انہوں نے نثر میں مغربی ماڈل کے اتباع کی شعوری کوشش کی اور اسی انداز کو مستحسن ٹھہرایا۔ مولانا الطاف حسین حالی اور محمد حسین آزاد اس بدلے ہوئے انداز کے صاحب اسلوب نثر نگار ہیں اور ہر چند کہ انہوں نے قصے کہانیاں بھی لکھے لیکن نثر میں ان کی شہرت کا دارومدار ان کی تنقید یا انشائیہ نگاری ہے۔ قصہ گوئی کے میدان میں اس دور کا سب سے نمایاں نام ڈپٹی نذیر احمد کا ہے جن کی

کتابوں میں تمثیلی اشخاص کے ساتھ پیش آنے والے واقعات، اُردو ناول کا ابتدائی روپ بھرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ افسانے کے لیے اب راہ ہموار ہے۔

ڈپٹی نذیر احمد کے عزیز اور ان کے طرز خاص کے پیروکار علامہ راشد الخیری کو کئی محققین نے اُردو کا پہلا باقاعدہ افسانہ نگار قرار دیا ہے۔ ان کا افسانہ ''نصیر اور خدیجہ'' رسالہ ''مخزن'' (لاہور) کے شمارے بابت دسمبر ۱۹۰۳ء میں شائع ہوا اور اپنی تحریر و تعمیر کے لحاظ سے، موجودہ تعریف کے مطابق افسانہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ علاوہ ازیں، بعض دوسرے محقق، سجاد حیدر یلدرم کو اُردو افسانے کا نقطۂ آغاز قرار دیتے آئے ہیں۔[۸] یلدرم نے ترکی افسانوں اور ناولوں سے ماخوذ قصوں کے علاوہ طبع زاد قصے بھی لکھے، جن کی بنیاد پر ڈاکٹر معین الرحمٰن انھیں اُردو کا پہلا افسانہ نگار قرار دیتے ہیں۔ ڈاکٹر ثریا حسین نے یلدرم کی تحریروں کا انتخاب بھی کیا ہے اور وہ ''صحبتِ ناجنس'' (۱۹۰۵ء) کو اُردو کا پہلا افسانہ قرار دیتی ہیں، گو کہ اس کا مرکزی خیال ماخوذ ہے۔[۹] اس ضمن میں، قرۃ العین حیدر نے ڈاکٹر معین الرحمٰن کی اس تحقیق سے اختلاف کیا ہے جس کے تحت وہ ''نشے کی پہلی ترنگ'' (معارف، اکتوبر ۱۹۰۰ء) کو اُردو کا پہلا افسانہ قرار دیتے ہیں، کیوں کہ یہ ایک ترکی افسانے کا ترجمہ ہے۔ ''داستان عہد گل'' میں وہ لکھتی ہیں:[۱۰]

''اواخر انیسویں صدی سے ''ایسے'' اور ''اسکیچ'' اُردو میں مقبول ہو چکے تھے۔ منشی سجاد حسین، منشی جوالا پرشاد برق، مرزا مچھو بیگ ظریف، نواب سید محمد آزاد اور علی محمود چشتی کے خاکوں نے مختصر افسانے کا بیج بو دیا تھا۔ اُردوئے معلیٰ، ۱۹۰۳ء میں ''سلسلہ افسانہائے مختصر و مکمل'' از ''شاہد''، ''حرماں نصیب'' از ''شاہد'' اور ''غریب الوطن'' از مانی موجود ہیں۔ نامعلوم یہ کون صاحبان تھے۔

مخزن دسمبر ۱۹۰۳ء میں راشد الخیری (جو اس وقت تک منازل السائرہ لکھ چکے تھے) کا ''نصیر اور خدیجہ'' شائع ہوا جس میں دلی کی بیگماتی زبان میں خدیجہ اپنے بھائی نصیر سے ایک بے ساختہ سے خط کے ذریعے بھائی کی کنبے کی طرف سے لاپروائی کا گلہ شکوہ کرتی ہے۔ ''نصیر اور خدیجہ'' میں یقیناً مختصر افسانے کی جھلک موجود ہے۔

اب تک افسانہ ناول کے معنی میں استعمال کیا جا رہا تھا گو Short Story کا ترجمہ ''مختصر افسانہ'' کر لیا گیا تھا۔ بقول ڈاکٹر شائستہ اکرام اللہ، یلدرم کی کہانیاں پہلی بار ''قصہ'' کے بجائے ''افسانہ'' کہلائیں......''[۱۱]

یلدرم کی تاریخی اہمیت کے ساتھ ساتھ ادبی اہمیت کا تجزیہ شمس الرحمٰن فاروقی نے کیا ہے اور خصوصیت کے ساتھ ان کی ہاں جنسی اظہار کے لیے تمثیلی طریقے کی تفہیم کی ہے۔[۱۲] خود انتظار حسین کے ہاں یلدرم اور ان کے اسلوب بیان، خصوصاً ادب لطیف سے کسی قسم کی شیفتگی ظاہر نہیں ہوتی۔

تاہم یہ بات پریم چند کے بارے میں نہیں کہی جا سکتی۔ ایسا لگتا ہے کہ پریم چند سے ان کا لاگ ڈانٹ کا ایک تعلق چلا آ رہا ہے جو گہرے لگاؤ کے بغیر پیدا نہیں ہوتا۔ اس بارے میں دو آرا نہیں ہو سکتیں کہ پریم چند اُردو کے پہلے افسانہ نگار ہوں نہ ہوں، وہ اُردو کے پہلے بڑے افسانہ نگار ہیں۔ ان کے یہاں افسانہ اپنی ایک ڈھلی ڈھلائی شکل میں نظر آتا ہے اور اس شکل کے حصول کے لیے پریم چند نے اُردو کی قدیم داستانوں سے صرف نظر کر کے، جو ان کا ابتدائی ماڈل رہی ہیں، مغربی افسانے سے گہرا اثر قبول کیا اور اس سے خدوخال لے کر ان میں ہندوستانی رنگ بھرے کہ اُردو افسانے کا نقش قائم ہوا۔

انتظار حسین کے ہاں، اس شکل کے خلاف ایک شدید ردعمل نظر آتا ہے اور اسے مسترد کر دینے پر تلے بیٹھے ہیں۔ وہ پریم چند کو اُردو افسانے کے زوال کا آغاز بھی قرار دیتے ہیں اور یہ لکھتے ہیں:

''پریم چند اُردو افسانے کی نیو میں اینٹ ہیں......''

اسی طرح انہوں نے یہ بھی لکھا ہے:

''افسانے کا المیہ تو یہ ہے کہ اس میں منشی پریم چند پیدا ہو گئے......''[۱۳]

اس ردعمل کی وجہ یہ سمجھ میں آتی ہے کہ انتظار حسین، پریم چند کے اسلوب سے قدیم تر اسالیب سے ایک زندہ تعلق قائم کرنا چاہتے ہیں اور اس کے لیے، انہیں پریم چند کے افسانے کو ٹھوکر لگانے کے سوا کوئی دوسرا راستہ نہیں ملتا:

''اصل میں اُردو میں حقیقت نگاری کا اسلوب حقیقت نگاری کی تحریک سے پہلے پروان چڑھ چکا تھا۔ یہ اسلوب داستانوں میں تخیلی اسلوب کے پہلو بہ پہلو پھلتا پھولتا نظر آتا ہے۔ پھر اسے ڈپٹی نذیر احمد اور پنڈت رتن ناتھ سرشار نے رونق بخشی مگر اس اسلوب کو پریم چند کا افسانہ لے بیٹھا۔ اُردو زبان نے پیچ در پیچ انسانی رشتوں اور انسانی ذات کی گہرائیوں کو دائرہ اظہار میں لانے کے لیے جو اسالیب بیان، جو اشارے کنائے، جو لہجے بنائے سنوارے تھے، پریم چند کے یہاں ان کا اثر نہیں ملتا۔ اُردو کا یہ سرمایۂ بیان ان کے کام آ بھی نہیں سکا......''[۱۴]

انتظار حسین نے ایک اور جگہ، پریم چند کے ڈرامے ''کربلا'' کو اپنی پسندیدہ کتابوں میں سے ایک قرار دیا ہے۔ لیکن ان کے ہاں، پریم چند کے افسانے ''کفن'' کی بھی تحسین نظر نہیں آتی۔ انتظار حسین کی اس قسم کی آراء برانگیخت ضرور کرتی ہیں لیکن انہیں تنقیدی پروسیس یا اقداری فیصلے (value Judgement) سے زیادہ افسانوی پروسیس اور اپنے تخلیقی عمل کے جواز کی کوشش سمجھنا زیادہ سودمند ہوگا۔

پریم چند کے بارے میں بار بار دی جانے والی ان آراء کی شدت سے ظاہر ہے کہ وہ انتظار حسین کے لیے کتنے اہم افسانہ نگار ہیں۔ اس قسم کی رائے وہ نیاز فتح پوری یا مجنوں گورکھ پوری جیسے افسانہ نگاروں کے لیے ظاہر نہیں کرتے جن کو شاید وہ مسترد کرنے کے قابل بھی نہیں سمجھتے۔

ایک افسانہ نگار کی حقارت واقعی کس قدر خوف ناک چیز ہے۔ وہ اس کا موجب بننے والے قلم کاروں کو افسانہ بھی نہیں رہنے دیتی، صرف ''محض افسانہ''۔

بیسویں صدی کی دوسری اور تیسری دہائی کے افسانہ نگاروں کو انتظار حسین نے بالعموم درخور اعتناء نہیں سمجھا۔ انہوں نے اس پورے گروہ میں سے بس ایک افسانہ نگار پر تھوڑی بہت توجہ دی ہے، اور وہ ہیں حجاب امتیاز علی، جو اپنے مخصوص اسلوب نگارش اور پُراسرار، رومانوی فضا کی بدولت ایک cult کی سی حیثیت اختیار کرنے لگی تھیں۔ انتظار حسین نے ان پر توجہ بھی دی ہے تو کوئل کی بدولت۔ ایک سال لاہور میں کوئل دیر تک نہیں کوکی تو انہوں نے ٹیلی فون کر کے انتظار صاحب سے اس سانحے پر کالم لکھنے کی فرمائش کی، جس کا پرلطف احوال ''چراغوں کا دھواں'' میں موجود ہے۔

لیکن یہ توجہ کوئل کی کوک تک ہے، افسانوں تک نہیں جاتی۔ اردو افسانہ اس دوران نئی کروٹ لے چکا تھا۔ پریم چند کے آخری شاہکار ''کفن'' کے بعد، ''انگارے'' کی اشاعت اُردو افسانے کا سب سے اہم سنگ میل ثابت ہوئی۔ یہ مختصر مجموعہ جو چار افسانہ نگاروں — احمد علی، سجاد ظہیر، رشید جہاں اور محمود الظفر — کی کاوشوں پر مشتمل تھا، شائع ہونے کے کچھ ہی عرصہ

بعد حکومت کی پابندی کا شکار ہو گیا۔ لیکن اس نے بعض نئے مغربی اسالیب، جیسے آزاد تلازمۂ خیال کو اردو میں متعارف کرا دیا اور ساتھ ہی موضوعات کے انتخاب میں ایک نوع کا دلیرانہ روّیہ اور اپروچ (aproach) اختیار کی۔ انگارے کے افسانوں کو اردو افسانے میں حقیقت نگاری کے فروغ کے اہم ترین ارتقائی قدم تصور کیا جاتا ہے، لیکن عجیب بات یہ ہے کہ آج، جب کہ بعض معاملات میں ہم اس عہد سے بہت آگے چلے گئے ہیں معاشرتی اظہار کی سطح پر اب تک اس نوع کے متحمل نہیں ہو سکتے، یہ کہانیاں واقعیت نگاری سے زیادہ، واقعیت نگاری سے آگے بڑھ کر دیکھنے کی وکالت کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔

انتظار حسین نے ایک حالیہ مضمون میں سجاد ظہیر کو اہم تر افسانہ نگار نہ سمجھتے ہوئے بھی ان کی تازہ کاری کو خراجِ تحسین پیش کیا ہے۔[١۵] لیکن یہ خراجِ عقیدت، مع اعتراضات، ترقی پسند تحریک کے پُرجوش مُبلغین کو کہاں پسند آ سکتا ہے جو فی زمانہ (غیر تنقیدی مدح سرائی) uncritical adulation کے قائل ہو کر رہ گئے ہیں۔ انتظار حسین کا یہ مضمون پہلی بار 'دنیا زاد' میں شائع ہوا تو اس پر عابد سہیل نے لکھنؤ سے مراسلہ لکھا (دنیازاد، شمارہ ۱۸، اکتوبر ۲۰۰۶ء) کہ "انتظار حسین صاحب کے مضمون کی فوٹو کاپیاں یہاں بہت مقبول ہو رہی ہیں اور لوگ دعویٰ کرنے لگے ہیں کہ اردو افسانے پر پریم چند کا کوئی اثر نہیں بلکہ اس نے جو کچھ سیکھا ہے وہ سجاد ظہیر کے افسانوں سے سیکھا ہے۔"

سجاد ظہیر کے ساتھ انتظار حسین کے اس جدلیاتی تعلق کی بازگشت خاصی دور تک گئی اور بعض جگہ غیر متوقع طور پر سنائی دیتی ہے۔ کامران اصدعلی کے حال ہی میں شائع ہونے والے تاریخی جائزے 'سرخ سلام' میں پاکستان کے ابتدائی ایام میں کمیونسٹ پارٹی کی سیاسی اور ثقافتی سرگرمیوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس کے ایک باب میں منٹو اور عسکری کے ساتھ سجاد ظہیر کا ذکر کرتے ہوئے کامران اصدعلی نے انتظار حسین کے اس مقالے کا حوالہ دیا ہے، مگر ایک آدھ ضمنی فروگذاشت کے ساتھ۔ انتظار حسین کا مقالہ دراصل جامعہ ملیہ میں نہیں بلکہ ساہتیہ اکادمی کے اجلاس میں پیش کیا گیا تھا اور پوری کانفرنس کی جو کارروائی پروفیسر گوپی چند نارنگ نے کتابی صورت میں مرتب کی ہے، اس میں شامل ہے۔ اس کانفرنس میں چونکہ انتظار حسین کے ساتھ میں بھی شریک تھا، اس لیے میری یہ بات قرینِ قیاس ہونا چاہیے۔ انتظار حسین کو اس موقع پر کلیدی خطبہ دینے کے بارے میں فاضل مصنف کا فقرہ محلِ نظر ہے۔ اسے محض طول عمری کا شاخسانہ نہیں بلکہ ترقی پسند تحریک کے بعض سرکردہ ادیبوں کے ہاں فکری گنجائش اور قبولیت کا ثمرہ سمجھنا چاہیے۔ سردار جعفری نے بھی گفتگو کا ترقی پسند افسانے پر خصوصی شمارہ مرتب کرتے وقت ''کشتی'' کو اس میں شامل کیا تھا۔ انتظار حسین نے اپنے مضمون کے آخر میں فقرہ لگایا تھا کہ کوئی یہ کہہ سکتا تھا کہ سجاد ظہیر زجعت پسند ہو گئے، لیکن اسی قسم کا فقرہ جواب میں لگایا جا سکتا ہے کہ لو، انتظار حسین ترقی پسند ہو گئے۔ انقلابِ زمانہ شاید اسی کو کہتے ہیں۔

''انگارے'' پر پابندی لگی لیکن اس کی اشاعت سے فضا ضرور بدل گئی۔ اُردو افسانے میں شورش و تندی آ گئی۔ ہیئت اور صنفی ترتیب کی شکل واضح ہو چکی تھی، زبان و اسلوب پر دھار رکھی جاری تھی، موضوعات کے انتخاب میں بہاؤ کھل گیا۔ بدن جیسے نئی تبدیلیوں کے لیے تیار تھا، تازہ خون گردش کرنے لگا۔ تھوڑی بہت کھلائی بڑائی کے ساتھ کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی اور راجندر سنگھ بیدی سامنے آئے۔ ان سے ذرا پہلے اپندر ناتھ اشک اور غلام عباس لکھنے کا آغاز کر چکے تھے۔ ان کے فوراً بعد عزیز احمد، احمد ندیم قاسمی، محمد حسن عسکری، بلونت سنگھ، ہاجرہ مسرور اور خدیجہ مستور کے نام سامنے آنے لگے۔ یہ اُردو افسانے میں غیر معمولی سرگرمی کا دور تھا۔ انتظار حسین اسی تسلسل میں آتے ہیں، مگر ذرا آگے چل

کر۔ ''انگارے'' نہ صرف اسلوبی واقعیت نگاری کے نئے انداز کا نقطۂ آغاز تھا بلکہ بدلتے ہوئے معاشرتی تقاضوں کے تحت ادیبوں کی سماجی ذمہ داری سے مملو ایک سماجی اور کسی قدر سیاسی تنظیم کے جھنڈے تلے اجتماع کا بھی نقطۂ آغاز تھا جس نے آگے چل کر ترقی پسند تحریک کی شکل اختیار کر لی۔ ترقی پسند تحریک، اُردو کے علاوہ دوسری زبانوں کے ادیبوں کو بھی اپنے جلو میں لے کر چلی اور اس کے تحت سماجی جدوجہد اور انسانی بہتری کے آدرشوں سے وابستگی نے engaged ادب کے تصور کو فروغ دیا۔ یہی خصوصیت آگے چل کر پاؤں کی بیڑی بن گئی، مگر یہ بعد کی بات ہے۔

دونوں مظاہر میں گہرا ربط موجود ہے لیکن دونوں واقعے اپنی اپنی جگہ اہم ہیں، خصوصاً انتظار حسین کے ادبی سیاق و سباق میں، اس لیے ان کا علیحدہ سے جائزہ لینا لازمی ہے۔

۴۰ کی دہائی میں سامنے آنے والے رجحانات کے بارے میں انتظار حسین کے رویے خاصے یک رُخے معلوم ہوتے ہیں۔ جیسے ان کے ذہن یا ادبی تصور میں مفاہمت کا کوئی امکان موجود نہ ہو:

''آج کے افسانہ نگار کا پہلا اور بنیادی کام اس لنگڑے لولے دیو سے نپٹنا ہے۔ اسے اوّل تو یہ جاننا ہے کہ افسانہ نگاروں کی وہ نسل جو ۴۷ء تک نئے افسانہ نئی نسل کہلاتی تھی، اب ایک مرے ہوئے دیو کی یادگار ہے......''[۱۶]

یہ rejection بھی اپنی شدت کے سبب ہمیں حیران کرتا ہے۔ پھر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ دراصل ان توقعات کی پیداوار ہے جو اس اسلوب سے پوری نہیں ہو سکتیں:

''اس صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی کا اُردو افسانہ حقیقت نگاری اور جذباتیت کے اس گھپلے کی پیداوار ہے۔ اس عمارت کی اینٹ ٹیڑھی رکھی گئی ہے......''[۱۷]

اسی طرح انھوں نے مزید لکھا ہے:

''اس صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں اُردو افسانہ تین کھونٹ پھرتا رہا ہے اور ترقی پسند تحریک کی ہدایت ہی یہ تھی۔ کسی نے اگر بے راہ روی اختیار کی، مثلاً اگر کسی نے جدید نفسیات کے بتائے ہوئے رستے پر چل کر یہ جھانکنے کی کوشش کی کہ اندر کیا ہو رہا ہے تو مارکسی نقادوں نے فوراً ٹوک دیا کہ بُری بات۔ سو ایک ڈیڑھ استثنا سے قطع نظر افسانہ نگاروں کا چال چلن بالعموم دُرست رہا......''[۱۸]

اس طرح کے اعتراض کی تہہ میں نئے طرزِ احساس اور نئے افسانے کا وہ concept ہے جو انتظار حسین کے اپنے افسانے میں کارفرما تھا۔

اس دور کے افسانے چھیڑتے ہی جو پہلا نام حافظے میں جگمگاتا ہے، وہ سعادت حسن منٹو کا ہے۔ سماجی واقعیت نگاری کے بڑے مضبوط بیانیے کے ساتھ منٹو نے سماج کے پچھڑے ہوئے اور پست و ہزیمت خوردہ کرداروں کو اپنی کہانیوں کا موضوع بنایا اور اپنے زبان و بیان کی تراش خراش، کرداروں کی صورت گری کے وصف اور سماج کے taboos کو توڑنے، للکارنے کی دلیرانہ ہمت کے سبب اُردو افسانے میں نمایاں مقام حاصل کر لیا۔ تقسیم اور ہجرت نے ان کے اندر ایک تلخی اور ساتھ ہی تیکھاپن پیدا کر دیا اور اس دور میں انہوں نے اپنے چند بہترین افسانے لکھے، جو آج بھی اُردو کے سب سے زیادہ مشہور افسانے سمجھے جاتے ہیں۔ اب وہ ''کالی شلوار'' اور ''نیا قانون'' جیسے افسانوں کے بعد، ''کھول دو'' اور ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' جیسے افسانوں کے خالق بن چکے تھے۔

منٹو کا انتقال لاہور میں ۱۹۵۹ء میں ہوا۔ انتظار حسین اس وقت تک لاہور میں قدم جما چکے تھے۔ ان کے مربی اور ادبی استاد محمد حسن عسکری کی بھی منٹو سے ملاقات رہی تھی، یہاں تک کہ دونوں نے ساتھ مل کر "اُردو ادب" نامی رسالہ نکالا، جو دو شماروں کے بعد بند ہوگیا۔ انتظار حسین نے منٹو کو اس دور میں نزدیک سے دیکھا، حلقے میں ان کی زبانی افسانہ سُنا اور "چراغوں کا دھواں" میں ان کا ذکر بھی کیا ہے۔ لیکن منٹو کے افسانے کو اہمیت دینے کے باوجود وہ اس سے کنی کاٹتے ہیں۔ "اجتماعی تہذیب اور افسانہ" میں وہ سوال کرتے ہیں:

"رہی نئی تکنیکوں کی بات تو اپنے یہاں کی نئی تکنیکیں وہ ہیں جو مغربی افسانے میں پیش پا افتادہ ہو چکی ہیں۔ منٹو صاحب کی تکنیک اگر مختصر افسانے کی نئی تکنیک ہے تو مختصر افسانے کی پرانی تکنیک کون سی ہے......"[۹۰]

بات صرف تکنیک کی نہیں بلکہ اپروچ کی ہے۔ اپروچ افسانے کی طرف نہیں، بلکہ زندگی کے تئیں۔ اپنی ایک گفتگو میں انہوں نے واضح طور پر کہہ دیا ہے کہ وہ اشارے کنایوں میں بات کہنے کے قائل ہیں، منٹو کے سے دوٹوک مگر واضح اسلوب کے نہیں:

"منٹو اور عصمت چغتائی کو پڑھا تو وہ میرے سینئر تھے اور میں واقعی اس کا احترام کرتا ہوں لیکن میں عقیدت ہوں چیخوف کا اور جوائس کا...... وہ اظہار جو منٹو کی کہانی میں ہوتا ہے وہ میرا آئیڈیل ہے ہی نہیں......"

اب اس پر سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ منٹو کے اظہار کی بے باکی...... no holds barred...... انداز سے گھبرا کر انتظار حسین اس کی بہترین خصوصیات...... مثلاً اس کا مضبوط بیانیہ، غیر معمولی کرافٹس مین شپ، مشاہدے پر مبنی کردار نگاری اور سب سے بڑھ کر اس کے تصورِ انسان سے صرفِ نظر کر رہے ہیں؟ وجہ کوئی بھی ہو، منٹو اور انتظار حسین دو مختلف مزاجوں کے افسانہ نگار ہیں، الگ الگ راہوں کے مسافر، دونوں کی اہمیت اپنی جگہ مسلّم۔

منٹو سے صاحب سلامت رہتی ہے مگر دور کی۔ کرشن چندر کا معاملہ اُلٹا ہے۔ وہ کرشن چندر کو شدید ترین تنقید کا نشانہ بناتے ہیں مگر آخر آخر میں یہ ظاہر کر دیتے ہیں کہ ان کے دل میں اس ادیب کے لیے نرم گوشہ بھی موجود ہے۔ کرشن چندر تقسیم سے قبل ہی اپنی ادبی شہرت کے غیر معمولی عروج پر پہنچ چکے تھے۔ سماجی حقیقت نگاری پر اصرار کے باوجود وہ اپنی افتادِ طبع کے باعث رومانوی تھے اور یہ بات ان کے مرصع و دلکش نثر سے ظاہر ہے، جس کی وجہ سے وہ کھردری حقیقت نگاری کی طرف جاتے جاتے لوٹ آتے ہیں۔ منٹو کے برخلاف، کرشن چندر ترقی پسند تحریک سے پوری طرح وابستہ رہے اور بعض اوقات اس کے ترجمان بھی معلوم ہونے لگے۔ اس آدرش سے وفاداری اور پھر کمرشل رائٹنگ کے وفور کے تحت ان کی اپنی تخلیقی ingenuity کا زوال ان کی شہرت میں شدید کمی کا باعث بن گیا۔

کرشن چندر سے انتظار حسین کا ابتدائی تعلق عقیدت اور مدّاحی کا رہا، اور یہ اس زمانے کی بات ہے جب کرشن چندر اپنے ابتدائی دور کے افسانے لکھ رہے تھے۔ اس تعلق میں ایک ذاتی حوالہ اس وقت شامل ہوگیا جب ان کے بے تکلف اور قدیمی دوست ریوتی سرن شرما کی شادی، کرشن چندر کی چھوٹی بہن سرلا دیوی سے ہوگئی۔ اس شادی میں انتظار حسین نے معاونت کا کردار ادا کیا کہ ریوتی صاحب کے گھر والے اس شادی کے حامی نہیں تھے۔ کرشن چندر پر اعتراض، تقسیم کے بعد پیدا ہوا اور فسادات کے بارے میں جو رویّہ انہوں نے اپنے افسانوں میں اختیار کیا، اس پر انتظار حسین نے بار بار نکتہ چینی کی۔

مخالفت کی شدّت کے باوجود وہ کرشن چندر کو تج دینے کے قائل نہیں ہیں۔ انہوں نے کرشن چندر کے تئیں اپنی

indebtedeness کا اعتراف بھی کیا ہے۔ اس سے ادبی نقطۂ نظر نہ سہی، یہ ضرور ظاہر ہوتا ہے کہ وہ بھی کبھی لوگوں کو "دوسرا موقع" بھی دے دیتے ہیں۔

غلام عباس کے بارے میں انہوں نے پورا ایک مضمون لکھا ہے جس میں ان کے افسانے "کتبہ" کا تجزیہ بھی کیا گیا ہے۔ یہ مضمون انتظار حسین کے ہاں اس نوع کی استثنائی مثال ہے جس میں تجزیے پر زور دیا گیا ہے۔ اس عہد کے دو باکمال افسانہ نگاروں، عصمت چغتائی اور راجندر سنگھ بیدی کے بارے میں انہوں نے تفصیلی رائے نہیں دی ہے۔ بیدی کے بارے میں ایک آدھ جگہ سخت فقرے لکھے ہیں ("علامتوں کا زوال") اور محمد عمر میمن کے ساتھ گفتگو کے دوران وہ فسادات کے بارے میں لکھے جانے والے افسانوں کا ذکر کرتے ہوئے "لاجونتی" کو بھول گئے۔ ممکن ہے کہ یہ محض اتفاق ہو، حالاں کہ یہ باور کرنا مشکل لگتا ہے کہ انتظار حسین کوئی بات اتفاق سے بھول بھی سکتے ہیں۔ لیکن ان افسانہ نگاروں کے بارے میں رائے، اس افسانے کے بارے میں ان کے عمومی رویّے کا حصّہ ہے جو ۴۰ء کے آس پاس لکھا گیا اور جسے وہ کبھی کبھی ایک ہی لکڑی سے ہانک دیتے ہیں۔

اس سے پہلے اپنے ابتدائی دور میں پاکستان کے تین افسانہ نگاروں کے بارے میں مضمون لکھتے ہوئے انھوں نے غلام عباس کا خصوصیت کے ساتھ ذکر کیا ہے۔ علاوہ ازیں اپنے انگریزی کالم میں انھوں نے غلام عباس کے طویل افسانے "دھنک" کی توصیف کی ہے جسے پاکستان میں بڑھتی ہوئی مذہبی تنگ نظری کے بارے میں سیاسی فتاسیہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ انتظار حسین نے افسانے کی پیش بینی کی تعریف کرتے ہوئے اس موقعے کا بھی ذکر کیا ہے جب غلام عباس نے لاہور آکر یہ افسانہ پڑھا اور اس کا ردعمل چھوٹے موٹے ہنگامے کی صورت میں ظاہر ہوا۔ غلام عباس کے مخصوص دھیمے پن کو انھوں نے خاص طور پر سراہا ہے اور چیخوف کی سی فضابندی کی نشان دہی کی ہے۔ چیخوف کے حوالے سے غلام عباس ان کے "پیر بھائی" ٹھہرائے جاسکتے ہیں لیکن "دھنک" اور اس سے بھی پہلے "اوتار" میں جو سیاسی کیفیت افسانے کی بُنت میں شامل ہے، وہ انتظار حسین کے عمومی مزاج سے کوسوں دور ہے، حالاں کہ افسانے کی سیاسی تعبیر ان کے لیے بھی خارج از امکان نہیں۔

پاکستان کے تین مذکورہ افسانہ نگاروں میں سے باقی دو، یعنی احمد علی اور ممتاز مفتی ان کے لیے کوئی خاص دل چسپی کا سبب نہیں بنتے اور ان کے بارے میں کسی قدر تفصیل کے ساتھ نہیں لکھا۔ ممتاز مفتی کا نام ابتدائی دور کے ایک مضمون میں نفسیاتی تجزیے سے دل چسپی کے حوالے سے محمد حسن عسکری کے ساتھ لیا ہے لیکن افسانہ نگاری کے اس انداز سے اور اس افسانہ نگاری سے ان کی رغبت جلد ہی ختم ہوگئی۔ احمد علی پر تجزیہ اپنی جگہ بھرپور ہے، خاص طور پر یوں بھی کہ اس منفرد افسانہ نگار کے کام پر کم ہی لوگوں نے قلم اٹھایا ہے۔ لیکن احمد علی سے یہ دل چسپی "دلّی کی شام" کی طرف نہیں بڑھتی۔[۲۰] کیوں کہ اس ناول پر محمد حسن عسکری نے عمدہ تجزیاتی مطالعہ قلم بند کیا اور اس ناول کے کل وقوع اور تہذیبی فضا سے ان کو بہت سروکار رہا۔

ابتدائی دور کے مضامین میں ایک آدھ جگہ انھوں نے عصمت چغتائی اور بلونت سنگھ کا ذکر تقریباً برابری کے سے انداز میں کیا ہے کہ بلونت سنگھ پنجاب کی علاقائی فضا اور عصمت چغتائی یوپی کے ماحول کو جزئیات کے ساتھ عکس بند کرتے ہیں۔ بلونت سنگھ کے اس پہلو کو انھوں نے فسادات کے بارے میں لکھتے ہوئے دوبارہ سراہا ہے لیکن بس اسی قدر۔ دیہاتی ماحول کی نقشہ کشی بلونت سنگھ کے افسانوں کا بڑا نمایاں پہلو ہے لیکن صرف اسی عنصر تک محدود نہیں۔ اس غیر معمولی افسانہ نگار کے ہاں کرداری مطالعے، صورت حال کو افسانوی 'ماجرا پن' میں ڈھالنے کی مہارت اور نفیس انداز کی حامل تکنیک (جو "عہدِ نو میں

ملازمت کے تیس مہینے'' جیسے باکمال بیانیے میں پوری طرح اجاگر ہے اور دیہاتی فضا بندی کے تیکھے سے کوسوں دور) کی کوئی خاص تحسین ان کے ہاں نہیں ملتی گویا اس ابتدائی تاثر سے آگے انھوں نے اس افسانہ نگار کو دیکھا بھالا ہی نہ ہو۔ اسی طرح عصمت چغتائی کے بارے میں چند ایک مقامات پر فقرے ضرور سامنے آتے ہیں۔ چناں چہ ۱۹۴۷ء کے مضمون ''ادب اور بدعت'' میں منٹو کے تقابل کے ساتھ دو ایک فقرے اور عزیز احمد کے بارے میں شکایت بھرے مضمون میں ''ٹیڑھی لکیر'' کی تعریف۔ لیکن حیرت انگیز بات یہ ہے کہ اتنی بڑی اور اہم افسانہ نگار کی تفصیلی تحسین و تنقید ملتی ہے اور نہ کوئی sustained بیان کہ جس سے اندازہ ہو سکے کہ انتظار حسین کے نزدیک عصمت چغتائی اردو کے افسانوی ادب میں کیا درجہ رکھتی ہیں۔ عصمت جیسی قلم کار کے بارے میں کسی تفصیلی تجزیے کی کمی بے طرح کھٹکتی ہے۔ عصمت چغتائی کے بارے میں کوئی تعزیتی شذرہ یا ملاقات کا احوال بھی صحافتی مضامین کے مجموعے میں نہیں ملتا۔ کیا اسے محض اتفاق کا نتیجہ سمجھا جائے یا سہو نظر؟ یہ سوال بہر حال اردو افسانے میں عصمت چغتائی کی اہمیت کو دیکھتے ہوئے حیران کن ہے۔

بلونت سنگھ سے پہلے ایک اور افسانہ نگار کا نام آنا چاہیے تھا— اپیندر ناتھ اشک۔ اپنے ابتدائی دور میں اشک نے پریم چند کا آشیرواد حاصل کیا اور کرشن چندر، بیدی، بلونت سنگھ سے پہلے ادبی شہرت حاصل کر لی تھی، بلکہ ان ادیبوں کے بارے میں انہوں نے آگے چل کر عمدہ اور قابلِ قدر تجزیے قلم بند کیے، خاص طور پر منٹو اور عصمت پر ان کے محاکے اہمیت کے حامل ہیں۔ تقسیم سے پہلے ہی اشک نے ہندی سے ناتہ جوڑ لیا تھا۔ حالاں کہ اس سے پہلے وہ اردو میں ایسے کئی افسانے شائع کر چکے تھے جن کی بنیاد پر ان کو اس غیر معمولی عہد کے اہم اور نمائندہ لکھنے والوں میں شامل کرنا چاہیے۔ اردو کے عام نقادوں کی طرح انتظار حسین کے یہاں بھی اشک کا کوئی قابلِ ذکر حوالہ نہیں ملتا گویا وہ ان کو توجہ کے لائق ہی نہ گردانتے ہوں۔ مغرب کے واقعیت پسند فکشن کا دلدادہ ہونے کے باوجود اشک نے اپنے لیے ایک الگ راہ نکالی جو مغرب سے حاصل کردہ جدت کو عصری ہندوستانی سیاق و سباق میں خلق کر رہی تھی اور ''گرتی دیواریں'' جیسے طویل ناول کو بہت سے نقادوں نے پراؤست کے سے انداز میں لکھا ہوا قرار دیا جب کہ اسے ایک نوجوان کی جذباتی و ذہنی تربیت کا bildungsroman سمجھنا زیادہ قرینِ قیاس ہوگا۔ اس ناول اور اس سلسلے کے مزید ناولوں میں شہر میں بھٹکتے پھرنے والے نوجوان کا کردار، جو تمام مشاہدات کو بہت حساس طریقے سے جذب کر رہا ہے، ''بستی'' کے ذاکر کے افسانوی عمل کی یاد دلاتا ہے۔ مگر یہ مماثلت یہیں تک محدود ہے اس لیے کہ اشک واقعیت پر کاربند ہیں اور ذاکر ایک سماجی، سیاسی اضطراب کا حامل۔

اسی طرح خواجہ احمد عباس کے ان افسانوں کے بارے میں بہت سخت رائے ملتی ہے جو تقسیم کو موضوع بنا کر لکھے گئے، لیکن ان کے باقی تمام کام کو ساتھ مسترد کر ڈالتے ہیں جو ان کے اچھے افسانوں کے ساتھ صریح زیادتی ہے۔ اس دور کے قابلِ ذکر لکھنے والوں میں حیات اللہ انصاری کا بھی کوئی حوالہ نہیں ملتا، حالاں کہ مظفر علی سید نے ان کے بارے میں مقالہ لکھا اور کم از کم ایک افسانہ 'شکر گزار آنکھیں' ممتاز شیریں کے لیے اہم ٹھہرا اور فسادات کے افسانوں کا ذکر کرتے ہوئے اس کو خاص طور پر پسند کیا۔ بات یہ ہے کہ انتظار حسین جس کو نہیں دیکھنا چاہتے اس کو نہیں دیکھتے۔ وہ معروضیت اور تاریخی اعتبار سے مکمل حوالوں کے بجائے اپنی پسند کے حساب سے چلنے کو ترجیح دیتے ہیں۔

''طلسم ہوش ربا'' میں ایک رسم یہ بھی شامل ہے کہ افراسیاب کے لشکر میں سے کوئی بڑا ساحر ہلاک ہو جاتا تھا تو

آندھی طوفان آتا اور ہیر، بیتال دیر تک غل مچاتے رہتے: کشتی مارا کہ ہزار سال زندہ شد و حسرت دل نہ رسیدہ شد...... اس پرانے تصور کی ہلاکت پر جو شور ہوا، اس کا اندازہ اس موضوع پر محمد حسن عسکری اور ممتاز شیریں، پھر کسی حد تک انتظار حسین کے مضامین سے لگایا جا سکتا ہے۔ یہ ہیر اور بیتال اب بھی غل مچاتے ہیں۔

مصنف کی تخلیقی شخصیت اور فنی اظہار پر جن افسانہ نگاروں کا گہرا اثر پڑا ہے، اس میں محمد حسن عسکری کا نام خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہے۔ محمد حسن عسکری سے ان کا گہرا شخصی رابطہ رہا اور کئی معاملات میں ان کی رائے اثر انداز ہوئی لیکن یہ اثر وقت کے ساتھ دھیما پڑتا گیا اور عسکری کے آخری دور کے مذہبی اور متصوفانہ افکار کا بظاہر کوئی راست اثر نظر نہیں آتا۔ عسکری نے اپنے ادبی دور کے آغاز میں افسانے لکھے اور اس صنف کو ایک خاص وقت کے بعد درخورِ اعتنا نہیں سمجھا۔ چیخوف کے اتباع میں باریک بین جزئیات نگاری جو "چائے کی پیالی" میں زیادہ کامیاب نظر آتی ہے، وہ انداز بھی چیخوف سے گہری دل بستگی کے باوجود انتظار حسین کے ہاں کم نظر آتا ہے۔ عسکری کے افسانوں میں 'ذکر انور' باقی افسانوں سے قدرے فاصلے پر ہے لیکن اس کا براہِ راست اثر 'نیا گھر' میں شامل ماضی کے تذکرے اور بعد کی تحریروں تک نظر آتا ہے۔ لیکن عسکری کے افسانے میں ماضی کا حوالہ مزاج کی ایک لہر کو بھی برانگیخت کرتا ہے لیکن ماضی سے ایسا رشتہ بلکہ تعلق کا امکان انتظار حسین کی دل چسپی سے دور رہتا ہے۔

عسکری کی طرح ممتاز شیریں کی تنقید اور افسانہ نگاری دونوں سے انتظار حسین کا تعلق رہا ہے لیکن تنقید سے زیادہ اور افسانہ نگاری سے کم۔ ایک نسبتاً سینئر لکھنے والی کی حیثیت سے ممتاز شیریں نے انتظار حسین کے افسانوں پر پسندیدگی کی رائے دی، خاص طور پر فسادات کے بارے میں افسانوں کے ڈھیر میں سے 'بن لکھی رزمیہ' کو پسند کیا، اور اس کا کئی بار ذکر کیا جس سے انتظار حسین کو شکایت سی ہونے لگی۔ اپنے آخر دور کی تحریروں میں سے ایک مضمون میں انہوں نے آخری آدمی کا حوالہ بھی دیا ہے۔ ممتاز شیریں کی تنقید کے لیے پسندیدگی اور بعض معاملات میں فکری تعلق کے باوجود ممتاز شیریں کے اپنے افسانوں کے بارے میں ان کی رائے بہت guarded ہے اور وہ ان سے تخلیقی سطح پر تعلق محسوس نہیں کرتے۔ میگھ ملہار کے افسانوں پر ان کا تبصرہ اس کا غماض ہے۔

محمد حسن عسکری اور ممتاز شیریں نے فسادات کے افسانوں اور قیامِ پاکستان کے بعد کئی ادبی معاملات میں ایک ہی جیسا رویہ اختیار کیا اور ان کے جونیئر معاصر کے طور پر انتظار حسین بھی اس رائے سے اتفاق کرتے نظر آتے ہیں۔ لیکن ان آراء کو پہلے سے طے شدہ اجتماعی رائے تصور کرنا محال ہے، کیوں کہ یہ ان سب کی انفرادی رائے معلوم ہوتی ہے اور آپس میں چھوٹے چھوٹے ادبی معاملات پر اپنی آزادہ روش پر کاربند نظر آتے ہیں۔ بعض مبصرین کو [جن کا قبلہ (orientation) فی الاصل ادب کے بجائے کہیں اور ہے] ان میں ایک گروہ بندی یا نظریاتی گٹھ بندی کا گمان گزرتا ہے کہ یہ سب لوگ کسی نظریاتی منشور کے تابع ہو کر کہیں اور سے آنے والی ہدایات پر عمل درآمد کر رہے ہوں۔

لیکن ان تین چار لکھنے والوں میں تحسینِ باہمی یا اجتماعی کارروائی کا ایسا کوئی باضابطہ مظاہرہ دیکھنے میں نہیں آتا۔ اپنے اپنے ادبی ارتقاء کے ایک خاص طور میں یہ سب ایک دوسرے کے قریب آئے اور پھر اپنی راہ ہو لیے۔ وہ محمد حسن عسکری ہوں یا ممتاز شیریں، انتظار حسین کا ان دونوں سے تعلق محض عقیدت کا نہیں بلکہ جدلیاتی رہا ہے جس میں اختلافِ رائے اور انفرادی پسند کی گنجائش بہر طور موجود ہے۔

نظریاتی ہم آہنگی انتظار حسین کے لیے گہرے ادبی تعلق کی واحد بنیاد نہیں ثابت ہوتی اور اس کی مثال ہاجرہ مسرور سے ان کے ربط ضبط سے مل سکتی ہے۔ ترقی پسند نظریات پر قدرے سختی سے کاربند ہونے کی بنیاد پر ہاجرہ مسرور نے تحریری طور پر ٹوکا لیکن ایک ذاتی احترام اور رواداری کا دونوں طرف سے تعلق قائم رہا۔ اپنے آخری چند برسوں میں میرے گھر پر ایک محفل کے دوران ہاجرہ مسرور نے خاص طور پر انتظار حسین کو مخاطب کر کے ٹھنڈی آگ کے لیے اپنی پسندیدگی کا اظہار کیا۔

تاریخ نے ایک نیا صفحہ پلٹا۔ افسانے کا چولا بدلا۔ اگست ۱۹۴۷ء میں برطانوی تسلط سے آزادی اور دو نئے ملکوں کے قیام کے ساتھ ہی بھیانک فسادات پھوٹ پڑے۔ لاکھوں افراد مارے گئے۔ ہلاک شدگان میں افسانے کا پرانا تصور بھی شامل تھا۔

تقسیم کا اعلان ہوتے ہی فسادات کی جیسے آگ بھڑک اٹھی اور یہ ناگزیر تھا کہ یہ ادب کا موضوع بنتے، شاعری سے زیادہ افسانے کا موضوع۔ اور یہی ہوا۔ فسادات کے بارے میں بڑی تعداد میں افسانے لکھے گئے، کچھ اس واقعہ کے طور پر، کچھ ریکارڈ کو مکمل کرنے کے لیے، کچھ اپنا یا دوسروں کا غم غلط کرنے کے لیے، کچھ نصیحت اور تلقین کے لیے اور کچھ نفرت، غم، غصے اور غیظ و غضب کے اظہار کے لیے۔ ان میں سے کثیر تعداد ایسے افسانوں کی ہے کہ جن کو آج پڑھنا بھی مشکل ہے تاہم اس دور میں ان کا نہایت سنجیدگی سے نوٹس لیا گیا اور ان کے ادبی مُضمرات پر غور و خوض کیا گیا۔ آخر یہ اس عہد کا ادبی منظر تھا۔

فسادات کے بارے میں افسانوں پر بحث کا موجب صرف ان کا ادبی معیار نہیں تھا بلکہ موضوع کے بارے میں جو نقطۂ نظر اختیار کیا گیا تھا، اور اس سے بھی پہلے یہ سوال کہ آیا یہ موضوع ادب کا موضوع بن سکتا ہے یا نہیں۔ محمد حسن عسکری کا فیصلہ تھا کہ نہیں، فسادات فی نفسہ ادب کا موضوع نہیں بن سکتے۔ اپنے مضمون ''فسادات اور ہمارا ادب'' میں انھوں نے لکھا:

''اب تک اردو میں فسادات پر جو افسانے لکھے گئے ہیں ان میں اکثر و بیشتر چند مخصوص خیالات کی حمایت کے لیے لکھے گئے ہیں......''[20]

اس کے باوجود، عسکری نے منٹو کے ان افسانوں کا مقدمہ لکھا جن کا موضوع فسادات کے سوا کچھ اور نہ تھا۔ مگر منٹو کو فسادات میں سیاسی و عمرانی سے زیادہ انسانی المیہ نظر آئی تھی اور اسی کا تذکرہ ممتاز شیریں نے اپنے اہم مقالے ''فسادات اور ہمارے افسانے'' میں کیا۔[21] اس مضمون کا اختتام انتظار حسین کے افسانے ''بن لکھی رزمیہ'' کی تحسین پر ہوتا ہے۔ خود انتظار حسین نے اسی زاویے سے قریب رہ کر مگر اس سے بھی سوا تُگی و تندی کے ساتھ مضمون لکھا، ''فسادات کے افسانوں کا پروپیگنڈائی پہلو''۔ اس مضمون میں بعض ایسے افسانہ نگاروں پر اعتراض کیا گیا ہے جو فسادات کو تقسیم کے بارے میں ایک مخصوص نقطۂ نظر کے فروغ کے لیے استعمال کر رہے ہیں، خاص طور پر انھوں نے کرشن چندر پر فرقہ واریت الزام عائد کیا اور ادیبوں سے مطالبہ کیا گیا ہے کہ قوم کی امنگوں کے مطابق لکھیں۔ یہ شدت اپنی جگہ پر اس دور کا ثمرہ ہوگی لیکن ادیب کے لیے کسی نہ کسی پروگرام پر اصرار، انتظار حسین کے یہاں سے جلدی ہی رخصت ہوگیا۔ اس پر نہ انھوں نے خود عمل کیا اور نہ دوسروں کو تلقین کی۔ یوں وہ اس کٹھن مرحلے سے سر اور دستار کی سلامتی کے ساتھ نکل آئے۔

کرشن چندر پر ان کے الزامات کی شدت آج ہمیں یقیناً غیر ضروری معلوم ہوتی ہے، لیکن اس مضمون کے آغاز میں فسادات کو محض ہنگامہ آرائی اور بلوے سے آگے نکل کر دیکھنے کی ضرورت پر جو زور دیا گیا ہے، وہ آج بھی برمحل معلوم ہوتا ہے:

''فسادات کے افسانوں کے بارے میں سب سے پہلا اور بنیادی سوال یہ ہے کہ وہ فسادات کے افسانے ہیں یا نہیں۔ یہ صحیح

ہے کہ ان افسانوں کا موضوع فسادات ہی ہیں۔ لیکن دقت یہ آ پڑتی ہے کہ ان میں فسادات کو محض قتل و غارت گری، آتش زدگی اور عصمت دری کے واقعات سے عبارت کیا گیا ہے۔ فسادات کا یہ ایک بہت محدود سا مفہوم ہے۔ آگ اور خون کا یہ ہنگامہ جو گرم ہوا تھا، وہ خلا میں نہیں اُگا تھا۔ اس کا ایک آگا پیچھا تھا اور اس آگا پیچھا کے سلسلے میں صرف یہ کہہ کر پیچھا نہیں چھڑایا جاسکتا کہ یہ سب انگریز سامراج کی کارستانی تھی۔ پھر اس کی وجہ سے چیزوں کی دُنیا میں جو انتشار اور بے ترتیبی پیدا ہوئی وہ بھی اس واقعہ کا ایک اہم جزو ہے۔ تو یوں کہیے کہ جس چیز کو ہم فسادات کہتے ہیں، وہ ایک پیچیدہ قومی واقعہ ہے جس کے مختلف خارجی اور داخلی پہلو ہیں۔ آگ اور خون کا یہ ہنگامہ اس کے خارجی پہلو کا ایک جزو تھا۔ ہمارے افسانہ نگار نے اس ایک پہلو کے ایک جزو کو پوری حقیقت سمجھا۔ گویا فسادات کے بارے میں جو افسانے لکھے گئے ہیں، وہ زیادہ تر فسادات کے ایک ٹکڑے کے بارے میں لکھے گئے ہیں.....''

یہاں یہ معلوم ہوتا ہے کہ ''بن لکھی رزمیہ'' کا مصنف بول رہا ہے۔ یہ فسادات کے افسانوں کے بارے میں ان کا point of departure ہے۔ اور اُردو افسانے میں انتظار حسین کے ورود کا لمحہ۔

اس وقت تک اُردو افسانے کے اُفق پر ایک اور بڑی پرچھائیں اُبھر چکی تھی۔ وہ تھیں قرۃ العین حیدر، معاصر اُردو فکشن کا سب سے بڑا نام، انتظار حسین کے قریب العمر معاصر، لکھنا شروع کرنے میں سینئر، زندگی و فن کے کئی معاملوں میں ہم آہنگ اور ہم کار۔

تقسیم سے قبل ہی قرۃ العین حیدر کی ادبی شہرت کا آغاز ہو چکا تھا۔ ان کے ابتدائی دور کے افسانوں میں اونچے طبقے کی زندگی، مغربیت زدہ ماحول اور ایک نیم رومانوی سی ماورائی فضا نظر آتی ہے۔ یہ کیفیت ان کے پہلے ناول ''میرے بھی صنم خانے'' میں سب سے زیادہ عروج پر ہے۔ تقسیم کو ایک وسیع تناظر میں رکھ کر دیکھنے کا عمل ان کے ناول ''آگ کا دریا'' میں نظر آتا ہے، جو اس کے بعد کی تحریروں میں بھی ظاہر رہا۔ وہ تاریخ کے ایک بڑے اور تخلیقی وژن کے حامل فن کار رہ ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے بارے میں ایک دو نہیں، چار چھوٹے مضامین موجود ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے پہلے ناول اور پہلی اہم کتاب ''میرے بھی صنم خانے'' پر ۱۹۴۹ء میں باقاعدہ مضمون لکھا گیا اور ناول نگار کی مخصوص فضا اور ماحول کو، جس پر بہت ناک بھوں چڑھائی گئی اور اعتراضات کیے گئے، پسند کیا ہے۔ بہت عرصے کے بعد 'سیتا ہرن' پر مضمون ہے جو اپنی جگہ خود اہم ہے۔ ایک پورا مضمون افسانوی تحریر ''قید خانے تلاطم ہے'' کے بارے میں ہے جو افسانے اور مرثیے دونوں کے بارے میں کئی بصیرت افروز نکتے اٹھاتا ہے۔ لیکن یہ تینوں مضامین تین الگ الگ تحریروں کے بارے میں ہیں۔ ''آگ کا دریا'' یا بعد کے ناولوں کے بارے میں کوئی سی تجزیہ نہیں ملتا۔ قرۃ العین حیدر کے انتقال کے بعد انگریزی میں لکھے جانے والے تعزیتی مضمون میں ضرور ان کے مجموعی کام کے بارے میں تبصرہ کیا گیا ہے لیکن موقع کی مناسبت لکھی جانے والی اس تحریر میں تجزیہ کم ہے اور جائزہ زیادہ۔ شاید یہ موقع ہی ایسا تھا۔[۲۱]

مضمون ''ہمارے عہد کا ادب'' میں انتظار حسین نے ناصر کاظمی کے ساتھ قرۃ العین حیدر کا ذکر کیا ہے جنھوں نے ہجرت کو اس عہد کا مرکزی سوال سمجھا اور ''اس سوال کے ساتھ یہ دو لکھنے والے درد و کرب کے ایک پورے عمل سے گزرتے ہیں اور پوری حقیقت کے ساتھ ساتھ عہد کے تجربے میں شرکت کرتے نظر آتے ہیں۔''

بعد میں انتظار حسین نے ''سیتا ہرن'' کے بارے میں الگ سے ایک مضمون بھی لکھا، اور ایک ایسے فن کار کے طور پر

سراہا کہ جس نے فسادات کے افسانوں سے آگے بڑھ کر پورے تاریخی عمل پر قلم اٹھایا۔

اسی سے ملتی جلتی روشنی میں خود قرۃ العین حیدر نے انتظار حسین کو دیکھا ہے۔ ممتاز شیریں کے بعد، وہ ان چند اولین ناقدوں میں سے ہیں جنھوں نے انتظار حسین کو اس تاریخی تناظر میں رکھ کر دیکھا۔ ''نقوش'' کے ایک سمپوزیم (۱۹۵۹ء) میں انھوں نے انتظار حسین کا ذکر اس سیاق وسباق میں کیا ہے:

''انتظار حسین کے کردار اس دور کے ترجمان ہیں — میری تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو — ہمارا بیش تر ادب نوسٹلجیا کا ادب ہے اور اس کی یہ خصوصیت ۴۷ء کے بعد بالکل لازمی اور جائز اور حق بجانب ہے۔ انتظار حسین اور شوکت صدیقی دونوں کے کردار علیحدہ علیحدہ اور مختلف قسم کے سمبلز ہیں اور بے حد حقیقی ہیں......''[۲۰]

اس اقتباس کا ابتدائی فقرہ ''آخری آدمی'' کے پہلے ایڈیشن میں اندرونی سرورق پر رائے کے طور پر شائع کیا گیا تھا، جس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ انتظار حسین نے بھی اس رائے کو اہمیت دی۔

خاصے عرصے بعد لکھے جانے ایک اور مضمون، ''داستان عہد گل'' میں بھی وہ انتظار حسین کا ذکر کرتی ہیں مگر اب کی بار کچھ اُچٹتا ہوا اور قدرے سرپرستانہ سا۔ اس بات کا ذکر ہونے پر کہ یورپ کی جدیدیت ہمارے ہاں تاخیر سے پہنچتی ہے اور تجریدیت کا چرچا، جدید ترین ہونے کا ثبوت سمجھا جاتا ہے، وہ لکھتی ہیں:

''کافکا کو انتظار حسین اور خالدہ اصغر سے پہلے ایران کے صادق ہدایت ڈسکور کر چکے تھے۔

خیر یہ بات تو سمجھ میں آتی ہے کہ انتظار حسین اور خالدہ اصغر، صادق ہدایت کے بہت بعد پیدا ہوئے مگر صادق ہدایت کے ہندوستانی معاصرین ''آہ! پیاری مالتی تمہاری یہ حسین آنکھیں'' اور ''اُف، دور۔ بہت دور۔ اُفق کے اس پار'' قسم کے افسانے کیوں لکھتے رہے؟''[۲۳]

انتظار حسین نے ہندوستان کے سفرنامے میں ممبئی جا کر ان سے ملاقات کا ذکر کیا ہے مگر اس طرح کہ ان کا رعب، گھبراہٹ اور پنڈ چھڑوانے کی جلدی ہو۔ اسی طرح قرۃ العین حیدر نے اپنی ایک اور گفتگو (جولائی ۱۹۹۹ء) میں پہلے تو ان کے بارے میں رائے ظاہر کرنے سے گریز کیا، پھر یہ کہا کہ وہ ان کو اچھا رائٹر سمجھتی ہیں، ''بہت غیر معمولی، ان کی تکنیک اور اسٹائل بالکل منفرد ہیں۔''

ان کی کہانی کے اس ترجمے کا ذکر بھی کیا جو انھوں نے ''السٹریٹڈ ویکلی آف انڈیا'' کے لیے کیا مگر ان کی کسی نجی گفتگو پر اپنی آزردگی کو بھی رجسٹر کرایا، تاہم یہ بھی شکایت کر دی کہ ہجرت کے تجربے کے بعد ''اور موضوع انھیں شاید نہیں ملے'' اور یہ کہ ''ہندو اساطیر کی طرف ان کی واپسی مجھے خاصی بورنگ لگتی ہے۔ پتہ نہیں وہ ہندو متھولوجی میں اتنے اَتارو کیوں ہو گئے ہیں، جب کہ وہ اس کے بارے میں اتنا زیادہ جانتے بھی نہیں ہیں۔''[۲۴]

دو عہد ساز معاصر ادیبوں کے ایک دوسرے کے بارے میں رنجشیں اور گلے شکوے، محض ادبی گوسپ نہیں ہے بلکہ ان کے ذہنی تحفظات اور ادبی رویوں کی غماض بھی ہے۔ ایک شک سا یہ بھی پڑتا ہے کہیں یہ معاصرانہ چشمک کی ڈھکی چھپی شکل تو نہیں ورنہ ہر دو فریق ایک دوسرے کے بارے میں محتاط رہے ہیں اور اپنا تعلق خاطر رجسٹر بھی کرواتے رہے ہیں۔

اصل میں، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین، اُردو افسانے میں ایک دوسرے کے اوپر تلے کے بہن بھائی ہیں۔ ان میں لاگ ڈانٹ فطری بات ہے۔ دونوں کے وژن مختلف ہیں مگر سروکار ایک جیسے، تاریخ اور اس کے ورثے کا احساس بھی شدید

ہے اور آزادی کے بعد تجربے کو ذاتی واردات کے طور پر محسوس کرنے کا عمل بھی مشترک کہ اس عمل میں اُردو کا کوئی اور ادیب ان کا مثیل ہے اور نہ شریک۔

فکشن سے خصوصی دل چسپی رکھنے والے نقاد شمس الحق عثمانی نے اپنے مضمون "گم شدہ کے متلاشی" میں لکھا ہے:

"۱۹۴۷ء کے بعد کا نیا اردو افسانہ جس رکی رکی، دھندلی دھندلی فضا — اپنے آپ ہی سے بولتے، جو جھتے کرداروں — اور ان جانی باتوں، چیزوں اور قدروں کی تلاش کا استعارہ بن گیا ہے، اس کی تشکیل میں انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر — یا قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین — نے سب سے کہیں زیادہ، اور اس طرح، حصہ لیا ہے کہ اس ناطے یہ دونوں ایک دوسرے کے معنوی بھائی بہن محسوس ہوتے ہیں......"[۲۵]

قرۃ العین حیدر کے ساتھ موضوعات اور فنی رویے کے حوالے سے ہم چشمی کا سا معاملہ ہے گو کہ اس کو نہ ادھر سے اور نہ اُدھر سے معاصرانہ چشمک نہیں قرار دیا جا سکتا۔ تقسیم اور اس کے مضمرات دونوں کا نقطۂ ملاقات یا point of convergance ہیں، گو کہ اس کے بعد دونوں کے راستے جو پہلے سے بھی جُدا تھے، الگ الگ سمتوں کا رُخ کرتے ہیں۔ خاص طور پر "گردشِ رنگ چمن" میں جو نیا عنصر قرۃ العین حیدر کے ہاں داخل ہوا ہے، اس کی کوئی متوازی صورت انتظار حسین کے ہاں نہیں ملتی۔ ان راستوں پر چل کر یوں وہ دونوں اپنے اپنے طور پر فنی سفر کا دائرہ مکمل کرتے ہیں۔

یہ کہا جا سکتا ہے کہ اپنے معاصرین میں سے قرۃ العین حیدر نے انتظار حسین کو سب سے زیادہ engage کیا ہے کہ وہ ان کو پڑھتے ہیں اور حوالہ دیتے ہیں۔ کسی اور معاصر ادبی شخصیت کے ساتھ یہ صورت حال نظر نہیں آتی۔ اپنے قریب العمر لکھنے والوں میں انھوں نے اشفاق احمد کا ذکر کیا ہے لیکن ان کے ایک آدھ افسانے کی پسندیدگی کا حوالہ دے کر پھر ان کے ٹیلی وژن ڈراموں کی طرف بات جا نکلتی ہے، اور ایسا ہونا عین فطری معلوم ہوتا ہے کہ خود اشفاق احمد کا فنی سفر بھی اسی قماش کا تھا کہ بڑے زور دار طریقے سے شروع ہوا، پھر بڑی شتابی سے پٹڑی بدل ڈالی۔ اشفاق احمد اس کے بعد جن منزلوں کے مسافر بنے، ان سے انتظار حسین کو علاقہ نہیں۔

زمانی تسلسل میں اپنے بعد ادبی منظر پر اُبھرنے والے افسانہ نگاروں میں سے انھوں نے انور سجاد اور بلراج مین را کی معاصریت کا حوالہ کئی جگہ دیا ہے لیکن قدرے تفصیل کے ساتھ انھوں نے خالدہ حسین اور محمد منشا یاد کے بارے میں لکھا ہے۔ انور سجاد اور بلراج مین را دونوں ان کو اس طرح انگیخت کرتے ہیں کہ ان کا نام لے کر اپنے دفاع اور اپنے جواز میں بیان دینے پر تیار ہو جاتے ہیں۔ بلراج مین را کے نام ان کا مراسلہ دراصل مین را کے نام کم اور اپنے حوالے سے زیادہ ہے۔ ایسا بیان جس کا موقع مین را نے فراہم کیا۔ مین را کے اپنے فنی سروکار کے بارے میں زیادہ بات کرتے ہیں اور اپنی مخصوص ژرف نگاہی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ بلکہ ان کا انداز قدرے dismissive سا ہونے لگتا ہے جیسے ان کو دور پرے کر رہے ہوں۔

انھوں نے "نئے افسانہ نگار کے نام خط" بڑے لپک کر یوں شروع کیا ہے:

"میرے عزیز! میرے حریف! نئے افسانہ نگار بلراج مین را۔۔۔"[۲۶]

مگر اس فقرے کو وہ اس طرح آگے بڑھاتے ہیں:

"نیا افسانہ تمھیں مبارک۔۔۔"

گویا تعزیت کا اہتمام کر رہے ہوں۔ پورے مضمون میں انھوں نے ان اسرار و رموز کا ذکر کیا ہے جو قدیم کہانیوں، جاتک کتھاؤں سے حاصل کیے ہیں۔ گویا یہ ایک طرح کی reading life کا بیان ہے اور اپنی بات مکمل کرتے کرتے سوم دیو جی کا حوالہ گھوم پھر کر آ جاتا ہے:

"جیسے میرے ہم عصر بلراج مین را ویسے میرے ہم عصر سوم دیو جی۔ سو میرے بھائی! یہ تو نہیں ہو سکتا کہ تمہاری خاطر اور تمہارے تنگ سے آج کی خاطر سوم دیو جی کی ہم عصری سے انکار کر دوں۔ آگے تم سوچو۔۔۔"

ان منزلوں کا سفر کر کے وہ پہنچتے ہیں جو بلراج مین را کے وہم و گمان سے دور ہیں اور پھر ان کو ان کا مقام بتا دیتے ہیں(puts him in his place)۔ یہ بلراج مین را کے تنازعات (Polemics) کا جواب ہے، ان کی کہانی کی ہم سفری نہیں۔

اگرچہ اس مضمون میں بلراج مین را کو محض جدید رویے کی ایک علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے، ان کی کہانیوں کے نفس مضمون کے بارے میں بصیرت حاصل نہیں ہوتی، اس کے باوجود یہ مضمون بلراج مین را کی فنی تفہیم کے لیے اہم حوالہ بن گیا ہے۔ انتظار حسین تو مضمون لکھ کر آگے بڑھ گئے، لیکن مین را کے لیے اب اس سے جان چھڑانا ممکن نہیں۔ مین را کے ادبی و فنی کام کے بارے میں حالیہ دنوں میں لکھے جانے والے تین اہم تجزیوں میں یہ حوالہ مشترک ہے حالاں کہ تینوں تجزیوں کے لکھنے والے ناقدین کا مطمح نظر ایک دوسرے سے خاصا مختلف ہے۔ ناصر عباس نیّر کا تفصیلی مضمون "بلراج مین را کے افسانے: زندگی کا موت سے مکالمہ، جو سرور الہدیٰ کی مرتب کردہ کتاب میں مقدمے کے طور پر شامل ہے، اسی حوالے سے شروع ہوتا ہے۔ اس کا پہلا جملہ دہرانے کے بعد وہ وضاحت کرتے ہیں کہ "اس ایک جملے میں بلراج مین را کے افسانے پر ایک طرف طنز ہے تو دوسری طرف جدید افسانے کی متناقضانہ صورت حال کی طرف اشارہ بھی موجود ہے۔" آگے چل کر انہوں نے سوال اٹھایا ہے کہ "کیا واقعی انتظار حسین اور بلراج مین را ایک دوسرے کی نفی کرنے والے حریف ہیں؟" اور جواب نفی میں دیا ہے۔ اس سوال کا امکان بھی یوں پیدا ہوا کہ جدید اردو افسانے کی صورت حال متناقض یعنی paradexical ہے۔ مین را کے افسانوی عمل میں وہ نفس مضمون کو بڑی دقتِ نظر سے تلاش کرتے ہیں اور اس کو انتظار حسین سے مختلف پاتے ہیں مگر مخالف نہیں۔ یہی حوالہ سرور الہدیٰ کے جائزے 'بلراج مین را اور ان کے ناقدین' میں بھی موجود ہے اور ان کے بقول انتظار حسین کی تحریر "نئے افسانہ نگار سے ایک مکالمہ" بھی ہے اور اس پر خوبصورت انداز میں طنز بھی۔ اس کتاب کے ابتدائیے میں شمیم حنفی نے انتظار حسین سے مین را کی دل چسپی کا انکشاف بھی کیا ہے:

"شاید اسی لیے اس دور میں جب ترقی پسندی اور جدیدیت کی کشمکش عروج پر تھی، مین را نے اپنی تمام تر ریڈیکلزم کے باوجود ایسے لکھنے والوں کی قدر و قیمت سے بھی انکار نہیں کیا جنہیں رسمی اور روایتی ترقی پسندی قبول کرنے کے لیے تیار نہیں تھی۔ اس سلسلے میں سب سے سامنے کی مثال انتظار حسین کی ہے جنہیں ترقی پسندی کے غالی معترضین اور مخالفوں میں شمار کیا جاتا تھا لیکن مین را نے انہیں جدیدیت کے عام ہم نواؤں سے الگ ایک اور سطح پر سمجھنے کے جتن کیے۔ اس نے انتظار حسین کی 'رجعت پسندی' کا ایک نیا مفہوم مرتب کیا اور انتظار حسین کے ذہن میں اس وسعت کی نشان دہی کی جو منٹو سمیت انتظار حسین کے پیش رووں کے یہاں بھی نہیں دکھائی دیتی۔ مین را نے اپنے ادارے 'شعور' کی طرف سے ایک کتاب بھی

مرتب کرڈالی تھی جو شعور کے بند ہونے کی وجہ سے کسی طاقِ نسیاں پر دھری رہ گئی.....''

اس اچٹتے ہوئے حوالے سے یہ اندازہ نہیں ہوسکتا کہ اس کتاب کے مندرجات کیا تھے اور مین را کے نزدیک رجعت پسندی کا توسیع شدہ مفہوم کیا تھا۔ نہ اس کی وضاحت ان کی کسی اور تحریر سے ہوتی ہے۔ اسے ایک ادھورا افسانہ سمجھ لیجیے۔

لیکن انتظار حسین کی طرف سے یہ باب بند نہیں ہوا۔ انھوں نے ۲۰۱۳ء میں سرور الہدیٰ کی مرتب کردہ کتاب کے لیے فلیپ لکھا جس میں ان کو بے چین روح قرار دیا، گرچہ اسمٰعیل میرٹھی کی پن چکی سے مماثل۔ اس کے ساتھ یہ بھی کہا کہ:

''ہمارے ادب میں جو یہ بگولا اٹھا تھا اس کا پورا جائزہ لینا چاہیے اور اس دیوانگی کی معنویت کو جانچنا پرکھنا چاہیے اور جس داد کی مستحق ہے وہ داد ملنی چاہیے۔''

اس رائے سے کتاب کے مؤلف اور اس کی محنت کو داد مل جاتی ہے لیکن دھاردار فقرہ رائے کے آخر میں آتا ہے:

''میرا یہ بیان انور سجاد کے لیے بھی واحد تصور کیا جائے۔''

حالاں کہ انور سجاد کے لیے کسی جائزہ نگار نے اگلی پچھلی رائیں جمع نہیں کیں جس طرح کا مرحلہ سرور الہدیٰ نے مین را کے لیے طے کیا۔ انتظار حسین کا واحد بیان اس کتاب کے بارے میں ہے جو معرضِ وجود میں نہیں آئی، محض افسانہ ثابت ہوئی۔ ایک افسانہ نگار کا بن لکھا افسانہ، وہ رزمیہ جو کسی معرکے کی منتظر رہ گئی۔

جن لکھنے والوں کو وہ اجتماعی لیبل عطا کرنے کی خاطر ''نئے افسانہ نگار'' قرار دیتے ہیں، ان میں سب سے زیادہ مربوط مضمون انھوں نے خالدہ حسین کے بارے میں لکھا ہے، گو کہ یہ مضمون ان کے پہلے مجموعے کی اشاعت کے حوالے سے لکھا گیا اور اس میں ان کے پورے کام کا جائزہ نہیں لیا گیا۔ اس وقت ایسا ممکن نہیں تھا اور پھر پہلا مجموعہ ایک طویل غیر حاضری کے بعد خالدہ حسین کی واپسی کا اعلان تھا۔ اس لیے اس کا نوٹس تو لیا ہی جانا تھا۔ اس مضمون کا آغاز ان کہانیوں کو رہ رہ کر پڑھنے کے ذکر سے کرتے ہیں اور اپنے مخصوص انداز میں لکھتے ہیں:

''کچھ کہانیاں جادوگرنیاں ہوتی ہیں وہ اپنے سحر میں تو لے لیتی ہیں مگر راستہ نہیں دیتی ہیں...''[۲۷]

پھر اس کے بارے میں ناصر کاظمی کا فقرہ بھی دہراتے ہیں:

''یہ افسانہ (خالدہ حسین کا 'مُنّی') تمہارے دنوں کی کتھا ہے...''

ناصر کاظمی نے انتظار حسین کے افسانے 'کٹا ہوا ڈبا' کو بھی کتھا قرار دیا تھا۔ مضمون کو آگے بڑھاتے ہوئے وہ سریندر پرکاش کا حوالہ بھی دیتے ہیں اور اس زمانے میں افسانے جو تبدیلی آرہی تھی، اس میں سے ان ہی دو ناموں کو اپنا انتخاب بتاتے ہیں۔ خالدہ حسین کے فنی سفر کے مختلف موڑ اور سوانحی تبدیلیوں پر تبصرہ کرنے کے بعد وہ ان کہانیوں کی خصوصیات کی طرف آتے ہیں۔ وہ ان کو ایسی زمین دوز کہانیاں بھی قرار دیتے ہیں جہاں 'اکثر اوقات زمین سے کان لگا کر سننے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ پھر جب وہ خالدہ حسین کے بے مثال افسانے ''سواری'' کی طرف رُخ کرتے ہیں تو اس کے لیے آشوب کا لفظ استعمال کرتے ہیں جو ان کے فنی سروکار کے لیے کلیدی لفظ ہے، اور تقریباً اتنا ہی بڑا compliment جتنا کہ ناصر کاظمی کے لیے تھا۔

خالدہ حسین کی خاص صفت کی نشان دہی کرنے کے لیے وہ ان کی پیش روؤں سے مختلف ثابت کرتے ہیں:

''تیسری چوتھی دہائی کے افسانہ نگار کے لیے حقیقت اتنی تھی جتنی دکھائی پڑتی ہے اور آدمی اتنا تھا جتنا یہاں موجود

ہے۔ خالدہ حسین کے افسانوں میں حقیقت کچھ وہ ہے جو نظر آ رہی ہے کچھ وہ ہے جو نظروں سے اوجھل ہے۔۔۔"

ان کی فنی خصوصیات میں وہ علامت کے کہانی کے بطن سے پھوٹنے اور زبان پر قدرت کی تعریف کرتے ہیں۔ 'پہچان' کے بعد کے افسانوں پر کوئی مضمون نہیں ملتا، ایک آدھ انٹرویو میں رائے زنی ضرور ملتی ہے۔

خالدہ حسین کے برعکس محمد منشایاد کے بارے میں مضمون اتنا باضابطہ نہیں ہے۔ اس کی وجہ غالباً یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یہ تعزیت کے موقع پر لکھا گیا تھا۔ اس کا آغاز انھوں نے یوں کیا:

"منشایاد کے بارے میں اب تک جو میں نے وقتاً فوقتاً صحیح یا غلط کہا ہے وہ ٹکڑوں ٹکڑوں میں ہے۔۔۔"[۴۹]

اس کے باوجود وہ اپنی رائے میں جمعیت پیدا کر لیتے ہیں۔ مضمون کا ابتدائی حصہ شخصی تاثر پر مشتمل ہے اور اس سے گزر کر وہ افسانے کے نئے چلن کی طرف آتے ہیں۔ محمد منشایاد کا ایک بیان ان کے سامنے ہے:

"میں ہر کردار کی کھال میں چھپ کر بیٹھ جاتا ہوں۔۔۔"

اور اس بیان کو لے کر وہ چلتے ہیں، اور اس کے ذریعے سے ان کی کہانیوں کا اپنے تئیں بھید پا لیتے ہیں کہ "ان افسانوں میں بیان حقیقت نگارانہ ہی ہوتا ہے مگر بیچ بیچ میں شک گزرتا ہے کہ کہیں یہ سارا بیان علامتی تو نہیں۔۔۔"

ظاہر ہے کہ یہ انداز ہمیں منشایاد کے افسانوں کی طرف مائل تو کرتا ہے لیکن ان کے بارے میں کوئی نیا انکشاف یا گہری بصیرت تک نہیں پہنچاتا۔ جب اس بھید اور کہانی کی سچائی کی خبر دینے کے بعد آگے چلنے کا موقع آتا ہے تو وہ مظفر علی سید کی رائے دے کر کنی کاٹ جاتے ہیں:

"ان کے ایک افسانے "تماشا" کو مظفر علی سید نے پریم چند کے افسانے 'کفن' کی ٹکر کا افسانہ بتایا ہے۔ مظفر کا کہا میرے لیے سند ہے۔ اس میں آگے میرے لیے کہنے کی گنجائش کہاں رہ جاتی ہے۔۔۔"

حالاں کہ گنجائش تو اب بھی تھی اور بہت تھی۔ بہر حال منشایاد پر اتنا مضمون بھی غنیمت ہے۔ انہوں نے اپنے معاصر شاعروں پر بہت جامع اور افسانوی بیان کے حامل تجزیاتی مضامین لکھے ہیں، جیسے منیر نیازی اور احمد مشتاق لیکن اپنے بعد ابھرنے والے دوسرے اہم افسانہ نگاروں میں سے انھوں نے اسد محمد خاں اور حسن منظر کے بارے میں باضابطہ رائے نہیں دی ہے۔ البتہ مسعود اشعر کے بارے میں ان کی رائے موجود ہے۔ مسعود اشعر کے بارے میں ان کا تبصرہ مجموعے 'سارے فسانے' کے فلیپ پر دی گئی رائے میں شامل ہے، جہاں ایسے موقعوں پر کہے جانے والے خوش آئند الفاظ میں سے یہ تنقیدی تاثر نکل کر آتا ہے:

"یہ وہ افسانہ ہے جس سے میری ملاقات اے۔۱۹۷۰ء کے زمانے میں ہوئی، اور مجھے احساس ہوا کہ جس آشوب کی لپیٹ میں ہم آئے ہوئے ہیں اس کا تخلیقی سطح پر اگر کہیں اظہار ہوا ہے تو وہ مسعود اشعر کا افسانہ ہے۔ خارج کی سطح پر جو کچھ ہوا وہ ہوا۔ مگر یہاں لگتا ہے کہ باطن کی سطح پر زیادہ بڑا سانحہ گزرا ہے۔"

اس افسانے میں اپنے زمانے کی آشوب آشنا آواز وہ صاف سن لیتے ہیں مگر موضوع کے برتاؤ، تکنیک یا افسانوی معنویت کے بارے میں مزید کچھ اور نہیں کہتے۔ شاید کتاب کی اشاعت کے لیے ضرورت ہی اتنی تھی۔ مسعود اشعر کے افسانوں کے لیے یہ پسندیدگی ایک زیادہ پیچیدہ اور دوطرفہ عمل کی نشان دہی بھی کرتی ہے کہ خود مسعود اشعر نے انتظار حسین کے بارے میں بصیرت افروز تجزیے قلم بند کیے ہیں جن میں 'آگے سمندر ہے' کا تجزیہ مجھے بہت اہم معلوم ہوتا ہے۔ مسعود

اشعر کے علاوہ انہوں نے چند اور کتابوں پر فلیپ اور دیباچے بھی لکھے ہیں، لیکن ان کی تعداد کم ہے اور اس سے افسانے یا معاصرین کے بارے میں تنقیدی رائے کم ہی سامنے آتی ہے۔ زاہدہ حنا کے افسانوں کے پہلے مجموعے "قیدی سانس لیتا ہے" کی پشت پر ان کی رائے درج ہے۔ وہ افسانہ نگار کی تاریخ سے دل چسپی کی داد دیتے ہیں اور اس وجہ سے ان کے قائل ہوجاتے ہیں، لیکن معاصر سیاسی وسماجی رویے جو ان افسانوں کی واضح پہچان ہیں اور تاریخ سے بھی کسی نہ کسی طرح جڑے ہوئے ہیں، ان کو خاطر میں نہیں لاتے۔ انہوں نے ایک انٹرویو اور انگریزی کالموں میں نیر مسعود کو اس دور کا سب سے اہم افسانہ نگار قرار دیا ہے لیکن یہ رائے کسی تنقیدی محاکے کا حصّہ نہیں بنی۔ اسی طرح عبداللہ حسین کے بارے میں تعریفی کلمات اور اکرام اللہ کے افسانوں کے بارے میں رائے بھی انگریزی کے کالموں تک محدود ہیں۔ تھوڑا سا جو لکھ دیا ہے۔۔ اس سے آگے نہیں بڑھتے۔ اس کے بعد ان کی غیر دل چسپی کا علاقہ شروع ہوجاتا ہے۔

حواشی:

(۱) محمد حسین آزاد، آبِ حیات، ۱۸۸۰ء۔ اس بنیادی کتاب کے کئی ایڈیشن دستیاب ہیں لیکن میرے پیش نظر ڈاکٹر ابرار عبدالسلام کا مرتب کردہ نسخہ ہے۔

(۲) E.M. Forster, Aspects of the Novel, 1927. Edited by Oliver Stallybrass Penguin Books, London 1977

(۳) محمد حسن عسکری، اردو کی ادبی روایت کیا ہے؟ وقت کی راگنی، مکتبہ محراب، لاہور، ۱۹۷۹ء

(۴) انتظار حسین، ابتدائیہ، نئی پرانی کہانیاں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۶ء

ہمارے ہاں تو یارانِ طریقت نے بڑے ادب و احترام کے ساتھ "روایت" کو دبستان ادب بھی قرار دے ڈالا مگر مغربی تنقید میں روایت کو ضرورت کے مطابق ایجاد کردہ تصور جاننا بھی پرانی بات ہوگئی۔ چناں چہ ہابز بام اور رانجرز کی کتاب نے باور کرایا کہ بہت سی روایات جو بظاہر پرانی لگتی ہیں، یا قدیم ہونے کا دعویٰ کرتی ہیں، وہ اکثر نئی اور "ایجاد کردہ" ہوتی ہیں۔ اردو کی ادبی روایت کا یہ تصور بھی اسی زمرے میں آسکتا ہے، گو کہ اس کا مقصد ہابز بام کے اعتراض کے مطابق "قومیت" کو فروغ دینا نہیں بلکہ روایت اور جدیدیت کے درمیان تضاد کو ابھارنا ہے۔ اور اسی کے ذریعے سے استناد یا authenticity کا سوال بھی معرضِ بحث میں آجاتا ہے۔ بہرحال، "روایت کی ایجاد" کے بارے میں فوراً سمجھ لیا گیا کہ یہ فقرہ subversive ہے۔ اسی طرح انتظار حسین نے کہانی کے بارے میں خیالات کا اظہار ابتدائیے میں کیا ہے، ان میں بھی subversion کا خاصا امکان موجود ہے جو بہرطور خوش آئند بات ہے۔

Eric Hobshawm and Terence Ranger, ed, The Invention of Traditon, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

عسکری صاحب کے تصورات کے مطابق یہ کتاب بھی قابلِ ضبطی ٹھہرتی۔

Tomoko Masuzawa, The Invention of World Religions, University of Chicago Press, Chicago, 2005.

بہر حال، یہ بات بہت دور تک چلی جاتی ہے۔ بہتر یہی ہوگا کہ ہم مذہب کو اس کی جگہ چھوڑ کر افسانے پر واپس آ جائیں۔

(۵) T.S. Eliot, Tradition and Individual Talent (1919) in Selected Prose, edited by John Hayward, Pengnin Books, 1958

(۶) Jorge Luis Borges, Kafka and His Precursors, in Labyrinth

(۷) محمد عمر میمن نے لکھا ہے:

After Saadat Hasan Manto, Intizar Husain is easily the most significant "Urdu fiction writer in Pakistan today."

M.U.Memon, Introduction, Journal of South Asian Institute, Summer Fall 1983, Vol XVIII, number 2, Michigan, USA

بلکہ وہ انتظار حسین کو اس اعتبار سے منٹو پر فوقیت دیتے ہیں کہ پاکستان کے قیام کے بعد پھولے پھلے اور فنی پختگی حاصل کی، اور یوں پاکستان میں ادیبوں کی پہلی نسل سے تعلق رکھتے ہیں جب کہ منٹو تقسیم سے بہت پہلے مستحکم ادبی شہرت تک پہنچ چکے تھے۔

(۲) پہلے افسانے کی طویل اور ادبی بحث یہاں غیر ضروری ہوگی۔ اس لیے صرف چند حوالوں پر اکتفا کیا گیا ہے۔ اس بارے میں ڈاکٹر انوار احمد تفصیل سے لکھ چکے ہیں۔ دیکھیے ایک صدی کا قصہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء۔

(۳) انتخاب سجاد حیدر یلدرم، مرتبہ ڈاکٹر ثریا حسین، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۸۵ء۔

(۴) قرۃ العین حیدر، داستان عہد گل، مشمولہ انتخاب سجاد حیدر یلدرم

(۵) Shaista Ikram Ullah Suhrawardy, A critical survey of the Development of Urdu Novel and Short Story, London, 1939. Reprinted OUP, Karachi.

(۶) شمس الرحمٰن فاروقی، یلدرم کی بعض تحریروں میں جنسی اظہار، افسانے کی حمایت میں، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۱۹۸۲ء۔

(۷) انتظار حسین، علامتوں کا زوال، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء۔

(۸) انتظار حسین، سجاد ظہیر، دو دو اور چٹکیاں، اپنی دانست میں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۳ء۔

(۹) انتظار حسین، افسانے میں نیا طرز احساس، علامتوں کا زوال

(۱۰) انتظار حسین، علامتوں کا زوال

(۱۱) انتظار حسین، افسانے میں چوتھا کھونٹ

(۱۲) انتظار حسین، اجتماعی تہذیب اور افسانہ

(۱۳) ممتاز مفتی اور احمد علی کا حوالہ ایک ہی مضمون میں شامل ہے۔

(۱۴) محمد حسن عسکری، احمد علی کا ایک ناول، وقت کی راگنی، مکتبہ محراب، ۱۹۷۹ء۔

(۱۵) محمد حسن عسکری، فسادات اور ہمارا ادب، انسان اور آدمی، ۱۹۵۳ء۔

(۱۶) ممتاز شیریں، فسادات اور ہمارے افسانے، معیار، نیا ادارہ لاہور، ۱۹۶۳ء۔

(۱۷) انتظار حسین، فسادات کے افسانوں کا پروپیگنڈائی پہلو
(۱۸) قرۃ العین حیدر، کیا موجودہ ادب رو بہ تنزل ہے؟ مشمولہ داستان عہد گل، مرتبہ آصف فرخی، مکتبۂ دانیال، کراچی، ۲۰۰۲ء
(۱۹) قرۃ العین حیدر، داستان عہد گل
(۲۰) قرۃ العین حیدر سے گفتگو، مشمولہ داستان عہد گل
(۲۱) شمس الحق عثمانی، گم شدہ کے متلاشی، حب وطن پریم چند اور دیگر مضامین، نئی دہلی، ۱۹۸۹ء
(۲۲) انتظار حسین، نئے افسانہ نگار کے نام، مشمولہ پچھوے
(۲۳) انتظار حسین، خالدہ حسین کی پہچان، مشمولہ علامتوں کا زوال
(۲۴) انتظار حسین، کچھ منشایاد کے بارے میں، مشمولہ اپنی دانست میں
(۲۵) انتظار حسین، طلیب پر رائے، مسعود اشعر، سارے فسانے، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء

●○●○●○●

افسانہ ۔ ۱۹۴۷ء تا ۱۹۶۷ء

''گلی کوچے'' کا آغاز کبھی کبھی سے ہوتا ہے، خانہ ویرانی یا نقل مکانی سے نہیں۔ گھروں کے ساتھ ساتھ، گھر کے باہر کے فضا میں بھی کردار آشتی کے ساتھ بسے ہوئے ہیں اور اجتماعی کیفیت کے ساتھ ہم آہنگ۔ ''قیوما کی دکان'' کتاب کا پہلا افسانہ ہے، اور اس افسانے کی عمومی فضا، قصباتی ماحول کے کردار اور ان کے درمیان ہلچل ہمیں اس افسانے کے علاوہ ''خریدو حلوا بیسن کا''، ''استاد'' یہاں تک کہ ''بن لکھی رزمیہ'' تک رواں اور جاری نظر آتی ہے۔ اپنی اپنی جگہ مکمل ہونے کے باوجود، یہ افسانے مل کر بھی ایک مجموعی تصویر بناتے ہیں جو شاید اپنے اجزاء کے مجموعے سے بڑھ کر ہے۔ اسی باہمی انسلاک کی نشان دہی محمد حسن عسکری نے کی اور شاید اسی کی وجہ سے مظفر علی سید جیسے نقاد نے انتظار حسین کے افسانوں کو دائرہ وار قصہ بھی قرار دیا۔

ایک ہی جیسی قصباتی فضا کے علاوہ ان افسانوں میں ایک unifying tone بھی موجود ہے، جو بیان کار یا راوی سے آئی ہے۔ افراد قصہ اور واقعات پر رواں تبصرہ کرتا ہوا راوی، ایک قدرے بلند، نسبتاً زیادہ تعلیم یافتہ اور شعوری طور پر زیادہ ادبی انداز میں بات کرتا ہے۔ راوی کا یہ مخصوص انداز ''بن لکھی رزمیہ'' میں ایک باقاعدہ narrative device بن جاتا ہے اور کہانی کی تہہ داری میں اضافہ کرتا ہے۔ ''نجما کی آپ بیتی'' میں ایک مخصوص لہجے کی ذریعے narrative voice قائم کی گئی ہے، مگر یہ لہجہ ہی کہانی کا ماجرا بن جاتا ہے کہ اصل واقعات میں اتنا دم خم شاید نہیں کہ اپنے طور پر کہانی کا بھرم رکھ سکیں۔ ''عقیلہ خالہ'' کرداری مطالعہ ہے، انتظار حسین کے اس طور کے معدودے چند افسانوں میں سے۔ ورنہ وہ کرداروں کی خارجی زندگی، اس کے اندر موجود داخلی اتار چڑھاؤ اور تجزیے پر مبنی مطالعے دل چسپی سے کم رکھتے ہیں۔ حالاں کہ اس طور کے ''کردار کہانیاں'' اردو افسانے کا ایک عام چلن رہی ہیں اور مقبول عام نسخہ بھی۔ اس طرح تکنیک اور فارم کے اعتبار سے ان کہانیوں میں ایک چستی کے بجائے ڈھیلا ڈھالا پن ہے۔ الگ الگ کہانیاں، واقعات کے ایک مخصوص سلسلے پر مرتکز ہونے کے بجائے مجموعی فضا کی عکس بندی سے زیادہ دلچسپی رکھتی ہیں۔

انتظار حسین نے ان کہانیوں کے اوّلین نقادوں کا یہ اعتراض ایک سے زیادہ مرتبہ دہرایا ہے۔ ان کہانیوں کو افسانے کی جگہ خاکے کہنے پر اصرار کیا گیا۔ اس اعتراض کی وجہ سمجھ میں آتی ہے، حالاں کہ یہ بات بربنائے اعتراض کہی گئی تھی، ان کہانیوں کی اس مخصوص کیفیت کی تعریف متعین کرنے کی غرض سے نہیں۔ افسانے کے ایک سڈول اور چابک دست پیرائے کے بجائے اگر یہ کہانیاں خاکے سے قریب تر ہیں تو یہ اس وضع کا خاکہ جیسے ترگنیف نے اپنی ادبی زندگی کی ابتداء

میں A Sportsman's Sketches لکھے تھے، جن میں واقعات اور کردار نگاری ایک فضا کے تابع ہیں۔ ترگنیف کے ساتھ ساتھ، اس کتاب کو پڑھتے ہوئے مجھے امریکی ادیب شیروڈ اینڈرسن کی کتاب Winesburg, Ohio یاد آنے لگی ہے۔ شیروڈ اینڈرسن، ہیمنگوے، فاکنر اور اسٹائن بیک سے پہلے کا ادیب تھا اور بین الاقوامی طور پر ان جیسی شہرت اور مرتبے کا حامل کسی طرح نہیں ہو سکتا تھا۔ لیکن اس نے ان کے راستے کو ہموار کیا اور ان کے لیے گنجائش پیدا کی۔ اپنی اس سب سے زیادہ کامیاب کتاب میں اس نے امریکا کی اوجھل ہوتی ہوئی قصباتی فضا کو مختلف انداز کی ان کہانیوں میں بڑی نزاکت کے ساتھ re-capture کیا ہے جہاں الگ الگ تصویریں مل کر ایک بڑی اور مجموعی تصویر کا جزو بھی بن جاتی ہیں۔

محمد حسن عسکری کو اُردو کے ممتاز ترین نقاد کا درجہ حاصل ہے۔ فکشن ان کی خصوصی دلچسپی کا موضوع رہا ہے لیکن انہوں نے منٹو کے بعد کسی اور معاصر افسانہ نگار کے بارے میں علیحدہ سے مضمون لکھنے کے لیے قلم نہیں اُٹھایا۔ اس لیے ان کا یہ مضمون، ان کے اپنے کام میں استثنائی حیثیت رکھتا ہے۔ انتظار حسین، عسکری صاحب سے ایک شخصی ارادت بھی رکھتے تھے اور انہوں نے اپنی یادوں کے مجموعے ''چراغوں کا دھواں'' میں لکھا ہے کہ عسکری صاحب کا ریڈیائی پیغام ان کے لیے نقل مکانی کرنے اور لاہور آنے کا سبب ہوا۔ شخصی تعلق کے ان حوالوں کے باوجود، عسکری صاحب کا اس مجموعے پر مضمون، انتظار حسین کے بارے میں لکھی جانے والی سخت ترین تنقید ہے۔ اس سے زیادہ معاندانہ تبصرہ تو ان لوگوں میں سے کسی نے بھی نہیں لکھا جو علی الاعلان انتظار حسین کے دشمن تھے۔ ممکن ہے کہ اس مضمون کے سخت لب و لہجے کے پیچھے یہ خیال ہو کہ وہ باور کرانا چاہتے ہوں کہ وہ شخصی قربت کے باوجود، ادبی معاملات میں قطعی غیر جانب دار ہیں۔ مضمون کا یہ انداز، عسکری صاحب کے عمومی مزاج سے بہر طور مطابقت رکھتا ہے۔

مضمون کی اہمیت یوں بھی ہے کہ عسکری صاحب کے اعتراضات میں وزن ہے اور وہ آج بھی انتظار حسین کی بعض فنی کمزوریوں کی نشان دہی کرتے ہیں جو ان کے افسانوں میں روزِ اوّل سے چلی آ رہی ہے۔

عسکری صاحب نے شروع میں بھی انتباہ کیا ہے اور آخر میں بھی یہ بات دہرائی ہے کہ ''انتظار حسین بہر حال ان دو ایک باقی الصالحات میں سے ہیں جن کی تعریف کرنا اتنا ضروری نہیں ہے اور جن کے افسانے سمجھنے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔''

یہ بالکل ایسا انداز ہے گویا کوئی بڑا آدمی کسی بچّے کو سمجھا رہا ہے کہ میری ڈانٹ سے آزردہ نہ ہونا کیوں کہ یہ تو تم کو سمجھانے کے لیے ہے، بہر حال تم اچھے بچّے ہو، بس یہ حرکت تم نے اچھی نہیں کی ہے۔

تنقیص کے انداز میں عسکری صاحب نے مجموعے کی ایک خصوصیت کے بارے میں اشارہ کیا ہے:

''انتظار کی کتاب پڑھنے کے بعد ان کے افسانوں کے متعلق کچھ کہنا چاہیں تو سب سے پہلی بات تو یہ سمجھ میں آتی ہے کہ ان افسانوں کا مجموعی تاثر انفرادی تاثر سے زیادہ قوی ہے۔ انتظار کی کتاب بند کرنے کے بعد یہ اندازہ لگانا مشکل ہوتا ہے کہ اس میں کتنے افسانے ہیں کیوں کہ سبھی افسانوں کی فضا، کردار، مکالمے، بالکل ایک جیسے ہیں......''

اسی طرح آگے چل کر لکھا ہے:

''انتظار انفرادی کرداروں کے بجائے ایک ٹائپ پیش کرتے ہیں، یا چند ٹائپ، پلاٹ تو خیر ان کے افسانوں میں ہوتا ہی نہیں، لیکن جو تھوڑا بہت عمل ان کے یہاں نظر آتا ہے اس میں بھی فی الجملہ یکسانیت ہے......''

وہ ''عقیلہ خالہ'' کا بطور خاص ذکر کر کے اسے مصنف کے عمومی عمل سے الگ گردانتے ہیں۔ لیکن انتظار حسین کی کردار سازی کے طریقے، یا افراد کو ''کردار'' میں ڈھالنے کے مخصوص طریقے کے بارے میں جو باتیں عسکری صاحب نے لکھی ہیں، وہ reductive ہونے کے باوجود perceptive ہیں۔ مگر عین موقعے پر آ کر وہ انتظار حسین کا مقابلہ اشرف صبوحی کے کرداروں سے کر دیتے ہیں، اور وہ بھی اول الذکر کی کمزوری کے طور پر۔ اشرف صبوحی ماہر فن اور صاحب اسلوب سہی، مگر وہ انشاء پرداز ہیں، افسانہ نگار نہیں۔ ان کی تحریریں افسانے نہیں بلکہ صحیح معنوں میں شخصی خاکے ہیں۔ عسکری صاحب نے یہاں انگریزی محاورے کے مطابق، سیب کا مقابلہ ناشپاتی سے کیا ہے۔

اسی موازنے کو جاری رکھتے ہوئے وہ مزید لکھتے ہیں:

''انتظار کے کرداروں کی شخصیت اتنی مضبوط نہیں کہ گرد و پیش کی تبدیلیوں کا مقابلہ کر سکے۔ ان کے کردار تو بس یہ دیکھ کر کہ انارکلی میں میرٹھ کی سی ریوڑیاں نہیں ملتیں، پانی کے بتاشے کی طرح پچک جاتے ہیں۔ ان لوگوں کی ''رزمیہ'' ہمیشہ بن لکھی رہے گی...... انتظار کے کردار ہی ایسے ہیں جو صرف سازگار ماحول میں ہی پنپ سکتے ہیں۔ ان میں اتنی جان نہیں کہ اپنا ماحول خود بن سکیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ ایسے کردار غیر حقیقی نہیں ہیں، مگر یہ کیا ضرور ہے کہ کردار کی شکست دکھانے کے لیے افسانہ نگار خود بھی شکست خوردہ بن جائے......''

اس آخری فقرے کو ذرا ''آخری آدمی'' ذہن میں رکھ کر پڑھیے۔ یہاں اس اعتراض کی پیش بینی ہے جو بعد میں آنے والے بعض نقادوں نے بھی کیا۔ غیر ہمدردانہ لہجے کے باوجود عسکری صاحب کے اعتراض میں وزن ہے۔ اسی طرح وہ یہ بھی کہتے ہیں:

''انتظار کی بدقسمتی یہ ہے کہ انہوں نے پاکستان بننے اور گھر بار چھوڑنے کے بعد افسانے لکھنے شروع کیے۔ یعنی ایک حادثے نے انہیں افسانہ نگار بنایا۔ چناں چہ اب یہ ان کے لیے ناممکن سا ہو گیا ہے کہ اپنی یادوں کو یادیں نہ سمجھ کر افسانہ لکھیں۔ اسی چیز نے ان کی کہانیوں میں ایک اضمحلال، ایک بڑھاپا پیدا کر دیا ہے۔ یوں انتظار میں کردار کا احساس بھی موجود ہے، فضا بھی پیدا کر سکتے ہیں، زبان میں بھی روانی ہے، لیکن صحیح معنوں میں افسانہ وہ اسی وقت لکھ سکتے ہیں جب وہ اپنی یادوں پر قابو پالیں......''

اعتراض باون تولے پاؤ رتی کا ہے۔ لیکن علاج کے لیے جو نسخہ تجویز کیا، کذحب۔ اگر انتظار صاحب اپنی یادوں پر قابو پالیتے تو شاید افسانہ نگار بن جاتے مگر انتظار حسین نہ رہتے۔

مضمون کا آخری فقرہ، لاشعوری طور پر مضحکہ خیز سا بن گیا ہے:

''صرف یہ سوچ رہا ہوں کہ اگر ان کی تحریروں میں بعض کمزوریاں نہ ہوتیں تو ان کے افسانے اور بھی اچھے ہوتے......''

یعنی فلاں کردار کا رنگ اتنا کالا نہ ہوتا تو اچھا خاصہ گورا ہو سکتا تھا۔ اور اگر وہ چار انگل قد بڑھ جاتا تو اتنا ناٹا نہ رہتا تو اور بھی لمبا ہوتا۔ یعنی اگر عسکری صاحب کے اعتراضوں میں بعض کمزوریاں نہ ہوتیں تو انتظار حسین کے افسانے اور بھی اچھے ہوتے۔

اس مجموعے کے افسانوں کا culmination point طویل افسانہ "ایک بن لکھی رزمیہ" ہے جسے انتظار حسین کے فنی سفر میں پہلے سنگ میل کی حیثیت حاصل ہے۔ یہ ان کی اس وقت کی طویل ترین کہانی ہے۔

تقسیم کے فوراً بعد کا زمانہ ہے اور قادر پور کے قصبے میں تیزی سے بگڑتی ہوئی صورت حال، فسادات کے اندیشے اور اکھڑتے ہوئے قدموں کے بیچوں بیچ پچھوا ماما کا کردار ہے جس کے گرد افسانہ نگار نے کہانی کا تانا بانا بن دیا ہے۔ پچھوے سے زہر خند کے فاصلے Ironical distance پر خود راوی موجود ہے، افسانہ نگار بننے کا شائق اور شایان شان ادبی موضوع کا متلاشی۔ وہ پچھوے کا تضاد ہے یا پچھوا اس کا alter-ego، دونوں ایک دوسرے سے جڑے اور بندھے ہوئے ہیں کہ ایک کا زوال دوسرے کی ناکامی کا پیش خیمہ بن جاتا ہے۔ ہندوستان سے آنے والا ایک خط پچھوے کی پاکستان ہجرت اور پھر واپسی کے بعد ناکامی اور موت کا حال سنا دیتا ہے اور راوی نہ ناول لکھ پاتا ہے اور نہ قادر پور کی مہا بھارت پوری ہوتی ہے۔ حسرت اظہار باقی رہ جاتی ہے یا پھر راوی کے فقرے کہ وہ اپنے آپ کو ایک ذمہ دار شہری سمجھ کر پن چکی چلوا رہا ہے۔

اس طویل قصے نے نقادوں کی توجہ اس طرح اپنی جانب مبذول کرلی کہ خود مصنف کو اس رویے سے شکایت بھی ہونے لگی۔ ممتاز شیریں نے اسے "ہمہ گیر افسانہ" قرار دیا اور فسادات کے متعلق لکھے جانے والے افسانوں میں بیدی کے "لاجونتی" کے ساتھ اس موضوع پر بہترین افسانہ۔[7] بعد کے نقادوں میں بھی صفدر میر اور محمد عمر میمن نے اس پر توجہ کی۔ عمر میمن اور الوک بھلا دونوں نے اس کا انگریزی میں ترجمہ کیا۔ یوں یہ افسانہ آج بھی اپنے افسانہ نگار کی پہچان ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ اس افسانے پر نقادوں اور تجزیہ نگاروں کی توجہ میں کمی نہیں آنے پائی۔ اس کی مثال طاہرہ اقبال کی حال میں شائع ہونے والی مفصّل اور جامع کتاب "پاکستانی اردو افسانہ" سے دی جاسکتی ہے، جس میں فسادات کے حوالے سے لکھے جانے والے افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے مصنفہ نے لکھا ہے:

"انتظار حسین کے افسانے بن لکھی رزمیہ کا قسیم بڑا اور آفاقی ہے....."

اپنے مختصر تجزیے سے انہوں نے جو نتیجہ اخذ کیا ہے، وہ بھی انہی خطوط پر استوار ہوا ہے۔

"بن لکھی رزمیہ ایک ہمہ گیر افسانہ ہے جو فسادات کے مکمل پس منظر کو ایک وسیع سیاسی اور معاشرتی تناظر کے ساتھ پیش کرتا ہے جس میں ایک پوری قوم کا تجزیہ اور اجتماعی تجربہ بیان ہوا ہے....."

اس نہج کے تبصروں سے افسانے کی تکنیکی ہنرمندی اور واقعات کو اپنے اندر سمیٹ لینے کی گنجائش کا پوری طرح اندازہ نہیں ہوتا لیکن بہرحال یہ ضرور معلوم ہوجاتا ہے کہ پاکستان کے قیام کے بعد جو بیانیہ تخلیق ہوا، اس میں یہ افسانہ بڑی حد تک ٹھیک بیٹھتا ہے۔ بلکہ کہیں کہیں اس کا راستہ کاٹ کر اس طرح آزاد تر چھا آگے نکل جاتا ہے کہ تاریخی اور سیاسی تناظر اس داستان کا محض ایک جزو بن کر رہ جاتا ہے۔

یادوں کا رنگ "کنکری" کے افسانوں پر بھی حاوی ہے لیکن یہاں یادیں زیادہ منضبط ہیں، کہانیوں کا سانچہ زیادہ مضبوط ہے، واقعات بھی اپنی جگہ پورے ہیں اور احساس بھی Sharpness لیے ہوئے۔ پہلی کتاب میں ایک بے قراری سی جو فارم اور ہیئت کو تلپٹ کیے دیتی تھی، اس میں ٹھہراؤ آگیا ہے، تہہ میں سے صورت نکل آئی ہے اور افسانے کی اس شکل کے خدوخال نمایاں ہیں جو انتظار حسین کا وصف خاص ہے۔

ابتدائی مضمون ''انجھاری کی گھریا'' سے اس trasnformation کا اندازہ ہوتا ہے کہ یادوں کے اضطراب، مٹی کے لیپ میں سے چمکتے پروں والا جھلملاتا پتنگا اُڑتا نکل آیا ہے۔ ''مجمع'' میں ایک بچے کی راہ میں آنے والے کھیل تماشوں کا ذکر ہے جو distraction بن جاتے ہیں۔ اماں گھر میں مسالہ پیسنے کو بیٹھی رہیں۔ فن پیسے کی ہلدی لے کر سیدھا گھر نہیں آ سکتا۔ عطار کی دوائی سے لے کر سیاسی جلسے تک، اس کا راستہ روکنے والے بکھیرے ہیں۔ فن کا ہم زاد ''اصلاح'' کا کلو ہے جسے پتنگ اڑانے کا شوق ہے۔ دونوں افسانے سیدھے سبھاؤ چلتے ہیں اور چونکائے بغیر ایسے مقام پر چھوڑ دیتے ہیں جہاں ہمیں اندازہ ہو جائے کہ راستے ہیں منزل تھا۔

''محل والے'' بہت accessible ہے اور ثقافتی ابتری کی تصویریں بھی واضح۔ ایک بڑے، بھرے پُرے کنبے میں ہجرت اور اس کے بعد حالات میں جو تبدیلیاں آتی ہیں، وہ ایک بڑے اسکیل پر اجتماعی و قومی انحطاط کا بھی نقشہ پیش کرتی ہے:

''محل والوں کی قسمت نے زور مارا۔ تین ایکڑ کا پلاٹ الاٹ ہو گیا۔ پلاٹ ملنے کے ساتھ خوابوں کا دور ختم اور منصوبہ بندی کا دور شروع ہوا۔ چھوٹے میاں نے کئی نقشے بنائے لیکن ہر نقشے میں کوئی نقص نکل آیا......''

افسانے کے اختتام پر احساس زیاں واضح ہے کہ محل والوں کو اب اندازہ ہوا کہ وہ چلتے وقت جج صاحب کی تصویر وہیں بھول آئے تھے۔ گھر نہ بن سکنے اور آپس میں چھوٹے چھوٹے اختلافات کے بگڑنے سے نقشہ خراب ہونے تک، افسانہ یادوں کے پٹارے سے نکل کر معاصر صورت حال پر براہ راست تبصرہ کرتا ہے، جو مصنف کے اس وقت تک کے انداز سے مختلف ہے۔

''یاں آگے درد تھا'' میں بھی سیاسی تبصرہ موجود ہے مگر فسادات سے پہلے کی فضا کے بارے میں جو ایک کالج کو مسموم بنا دیتی ہے۔ ''آخری موم بتی'' بوڑھی پھوپھی اور ان کے اُجڑتے ہوئے امام باڑے کی کہانی ہے جہاں سے عزادار رخصت ہو کر پاکستان چلے گئے ہیں۔ افسانے کی فضا پر حزن و ملال حاوی ہے۔ اگلے دو افسانے ''دیولا'' اور ''کیلا'' میں قصباتی فضا کے لڑکے اور ان کی نوخیز جنسی بیداری کہانی کا ماجرا فراہم کرتے ہیں۔ ''دیولا'' کا قصّہ ایک لڑکی سے اثر قبول کرنے کا اعتراف کرنے ہی لگتا ہے تو اماں جی کے چیخنے، چلانے کا ذرا سے بیچ میں روک دیتا ہے۔ Interrupted Story کا یہ موٹیف بعد میں ''کتا ہوا ڈبا'' میں پوری کامیابی کے ساتھ برتا گیا ہے، مگر برسوں کے فرق کے بعد۔

''پس ماندگان'' اپنے ایک ساتھی کی موت پر باقی دوستوں کے تحاقی افسوس کو بول چال اور مکالموں کے ساتھ اُجاگر کیا گیا ہے، جب کہ ''جنگل'' میں شکار کا قصہ ایک اولین خوف کو سامنے لے کر آتا ہے۔ دوستوں کے درمیان بے تکلفی ایک جنسی الجھن کی طرف بھی اشارہ کرتے کرتے رُک جاتی ہے اور خوف میں خلش، باکار سا احساس جرم بھی رنگ آمیزی کرنے لگتا ہے۔ ''ٹھنڈی آگ'' بھی کرداری مطالعہ ہے اور مختار صاحب کی ناآسودہ خواہشات کا مرقع۔ ''مایا'' میں بھی اولین خوف آسیب کا سا احساس پیدا کر دیتا ہے۔ یہاں تو ہمات و رسوم کے اثر کی ابتدائی جھلک سی ہے جو آگے چل کر ''سیڑھیاں'' اور اس کے ساتھ کے دوسرے افسانوں میں ایک نئے انداز میں ڈھل جائے گی۔

اس مجموعے کا سب سے مکمل افسانہ بلاشبہ ''ساتواں در'' کو قرار دیا جائے گا جو انتظار حسین کے خوب صورت ترین افسانوں میں سے ایک ہے۔ ایک پرانے مکان کی کنگنی پر رہنے والا کبوتر گھر کے دو بچوں کو نظر آتا ہے۔ امّی نے یقین دلایا ہے کہ یہ کبوتر نہیں ہے، سید صاحب ہیں۔ بچوں کے اپنے کھیل کی دُنیا کے ساتھ ساتھ امّی کے بتائے ہوئے معتقدات کی دنیا

اوران دونوں کے درمیان کنگنی پر آنے جانے والا کبوتر، جو کبھی نظر آتا ہے کبھی آنکھ اوجھل ہو جاتا ہے، اور اس دُنیا سے پرے کسی دیار کا احساس دلاتا ہے جو شاید اعتقادات و رسومات کی دوسری دُنیا ہے، a great beyond، یا بچوں کے اپنے اندر کسمساتے ہوئے نئے نکور احساس کی sensous دنیا جو ابھی اتنی نوخیز اور معصوم ہے کہ جنس کا رنگ اختیار نہیں کیا۔ ہاتھ سے چھو بھی جاتی ہے تو پوروں میں دھڑ کنے لگتی ہے۔ کبوتری کا پکڑنا، گناہ اولیں کی یاد دلاتا ہے مگر یہاں آدم اور حوا ابھی نابالغ ہیں۔ افسانے کے دھیمے اور muted انداز میں زبان پوری شدت کی حامل اور احساس سے لبریز ہے، اس ماورائی کیفیت کی حامل اور چھلک پڑنے کو تیار — زبان کے کس بل کے سبب پوری کہانی میں ایک unresolved tension مُضمر ہے جسے اس کہانی کے علاوہ کسی اور اصطلاح میں بیان نہیں کیا جا سکتا۔ ''ساتواں در'' ان کامیاب افسانوں کا نقطۂ آغاز ہے جن میں ''سیڑھیاں'' شامل ہے جو انتظار حسین کی افسانہ نگاری کے پہلے دور کا نقطۂ عروج ہیں اور اُردو افسانے میں ان کی مخصوص چھاپ۔ ساتواں در ابھی نہیں کھلا ہے اور کنگنی پر کبوتر کے ٹھنڈے برف گھونسلے میں ایک کسمساہٹ سی جاری ہے کہ یہ دھبہ پھیل کر روشنی کب بن جائے۔

اس دور کے افسانوں ادب میں ''دن اور داستان'' کو ایک مربوط قصہ سمجھا جائے یا دو لخت لخت قصوں کا زبردستی تھمی کیا ہوا جوڑا، اس بات میں کوئی شک نہیں کہ ''دن'' ایک نوع کی تکمیل ہے، انتظار حسین کے ابتدائی دور کے سارے قصے جس دھارے میں گر کر ایک ہو جاتے ہیں، ایک رواں ندی، ایک بہتا دریا۔ اس کے انداز بیان، پیشکش، کردار نگاری اور فضا بندی کی بدولت اس تحریر کو ان کا نقطۂ منتہا سمجھا جا سکتا ہے، جہاں ایک دور کی تکمیل ہوئی اور وہ کامیابی حاصل ہوئی جس کے بعد پیچھے مڑ کر دیکھنے کی ضرورت نہ تھی۔ تاہم بعض نقاد ''دن'' کے اس درجے قائل ہیں کہ اس کے بعد مصنف کے سارے تحریری کام کو anti-climax قرار دیتے ہیں۔

ایک مربوط سمفنی کی طرح ''دن'' کا opening note ماضی کی یاد ہے:

''ماضی اس کے تئیں لمبی راتوں اور کھڑی دوپہروں کا ایک سلسلہ تھا، بیچ بیچ میں کوئی بھیگی صبح، کوئی بارش سے شرابور دن مانند موتی کے مانند پرویا ہوا۔ دوپہریں گلی گلی کھیت کھیت کا سفر، راتیں کالا سفر بے فرسنگ بے سمت، سوتے جاتے بکارتے مسافر، کبھی رت جگا اور کہانیاں، کبھی خواب کا عالم کہ آنکھیں بند ہیں اور چلے جاتے ہیں، کچھ خبر نہیں کہ کتنی دور نکل آئے کتنی دور جاتا ہے......''

بیانیے کی شعریت (نثریت اس لیے نہیں کہتا کہ نقاد لوگ اس لفظ کو اصطلاح کے بجائے عیب گردانتے ہیں) میں ایمائیت اور تہہ داری پچھلی کہانیوں کی ترشی ترشائی اور رواں نثر سے زیادہ ہے، ہر فقرے میں جیسے turn of the screw، سمت غیب میں ایک اور قدم، آگے، تھوڑا اور آگے، وہاں جہاں اندھیرا ہے اور یادیں۔ نثر کے اسی انداز کے لیے سہیل احمد خاں نے لکھا ہے کہ جیسے اسے قلم میں دھوپ بھر کر لکھا گیا ہے۔

''دن'' کی کہانی کئی سطحوں پر حرکت کرتی ہے۔ کرداروں کی اپنی داخلی، خارجی سطح — ایک دائرہ ضمیر اور تحسینہ ہیں جو عنفوانِ شباب کی دہلیز پر حیران کھڑے ہیں۔ اس دائرے کے باہر ایک دائرہ، گھر کی عورتیں اور ان کے درمیانی تعلقات کی فضا اور اس سے بڑا دائرہ، قومی اور ملکی فضا۔ ایک مرکز میں گھومتے، حرکت کرتے مختلف دائروں کا احساس اس مقام پر ہوتا

ہے جہاں ایک جلسے کے دوران خبر آتی ہے کہ ”رئیس الاحرار نہیں رہے۔“ یہ کوئی اس پوری فضا میں خارجی حالات کی دخل اندازی ہے۔ ورنہ اس فضا میں جو واقعے پیش آتے ہیں، وہ یہ ہیں کہ آندھی آئی یا یہ کہ بڑیا کو چنگی سے ہوا میں اُڑا کر اللہ میاں سے سلام کہہ دیا۔ یہ فضا داخلیت کے تمام رنگوں سے پینٹ کی گئی ہے۔

واقعے کے نام پر کہانی میں کچھ زیادہ نہیں ہوتا۔ بس ایک سفر ہے جس کے بہانے اس حویلی کو چھوڑنا پڑتا ہے۔ خاندانی تعلقات کے شیشے میں بال پڑ گیا ہے یا شاید دل نرے ہو گئے ہیں۔ ضمیر اور تحسینہ کی درمیانی کیفیت، ایک خاموش احساس کی سطح سے بلند نہیں ہونے پاتی۔ شاید اس کی ضرورت بھی نہیں ہے۔ کہانی کسی واقعے کے بغیر اپنی ڈگر پر چلتی رہتی ہے اور چلتے چلتے آگے کے سفر پر نکل جاتی ہے۔ یہ Under-Statement اس کہانی کا سب سے بڑا وصف ہے۔

”دن“ اپنی جگہ پر اتنا مکمل ہے کہ اسے کسی اور کتاب کے جزو کے طور پر پڑھنا مشکل معلوم ہوتا ہے۔ ”داستان“ طویل تر تحریر ہے مگر ”دن“ کے آگے ماند پڑ جاتی ہے۔ اس ٹکڑے میں وہ انداز پہلی بار نظر آتا ہے جو انتظار حسین کی آئندہ تحریروں، خصوصاً ان کے ناولوں میں نظر آتا ہے اور قاری کو زیادہ متاثر کیے بغیر داستان کو طویل کرتا چلا جاتا ہے۔ محمد سلیم الرحمٰن نے اس کے اسلوب کو STILTED قرار دیا تھا۔

”داستان“ اپنی جگہ ٹھیک تھی مگر اسے ”دن“ کے ساتھ رکھ کر دیکھنا اور ایک ہی کتاب سمجھ لینا آسان نہیں ہے۔ ”دن اور داستان“ کی کتابی شکل میں اشاعت پر معروف نقاد شمیم احمد نے تبصرہ کرتے ہوئے اس پہلو پر گرفت کی تھی:

”انھوں نے ان دو استعاروں پر الگ الگ لکھی ہوئی کہانی کو ایک ثابت کرنے کی بڑی اعلیٰ پکل کوشش کی ہے لیکن افسوس کہ اس کوشش کے باوجود کتاب میں وہ ایک کہانی نہیں بن سکی ہے۔

دن اور داستان کو پڑھ کر جہاں اس کتاب کی دو الگ الگ کہانیوں کو ناول کی صورت میں پیش کرنے والے کی ناکامی کا احساس ہوتا ہے وہاں داستان کے جدید تصور کا مضحکہ خیز خاکہ بھی سامنے آ جاتا ہے......“[۳۰]

شمیم احمد نے اگرچہ ”دن“ کی تحسین میں ژرف نگاہی کا کوئی خاص مظاہرہ نہیں کیا لیکن ”داستان“ پر کڑی تنقید کی:

”اس کتاب کا دوسرا حصہ داستان چند روایات کا افسانوی قالب ہے جس میں اگر کوئی چیز نہیں ہے تو وہ داستان ہے اور اسی لیے اس میں نہ تحریر کا وہ حسن ہے جو پہلی کہانی میں ہے اور نہ ویسی چابک دستی......“

مناسب یہی معلوم ہوتا ہے کہ اس کتاب کو دو طویل اور منسلک مگر علیحدہ علیحدہ کہانیوں کے مجموعے کے طور پر پڑھا جائے۔ اس کو ناول قرار دینا محض ایک چٹکلا ہے اور انتظار حسین کے قلم سے بعد میں سامنے آنے والے ناولوں کے بعد اس پر اصرار کرنے کی کوئی ضرورت نہیں رہ گئی ہے۔

”آخری آدمی“ کی کہانیوں میں ہوا ہی بدلی ہوئی ہے۔ اب نہ وہ قصبہ ہے اور نہ اس کی یادیں، نہ میٹھا برس لگنے والے نوجوان نہ گلی کوچوں کے کھیل تماشے۔ اب تو ہجرت کی بات بھی قصۂ پارینہ ہو گئی۔ بستیاں ہیں مگر مسخ ہونے والی۔ لوگ ہیں مگر تڑپتے ہوئے اور عذاب میں گھرے ہوئے، اور اس تبدیلی نے اُردو افسانے کا قبلہ بدل دیا۔

یہ مجموعہ دو بہت منفرد کہانیوں سے شروع ہوتا ہے— آخری آدمی اور زرد کتا۔ ”آخری آدمی“ اخلاقی زوال کی کہانی ہے جو ”قصص الانبیاء“ کے سے انداز میں اور عہد نامۂ عتیق کے اسلوب اور کرداروں کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ یوں یہ موضوع

تو اُردو افسانے کے لیے نیا نہیں ہے مگر اس موضوع کے بارے میں مصنف کا اپروچ اور افسانے کا ٹریٹ منٹ مختلف ہے اور بہت striking ہے—

"الیاسف اس قریے میں آخری آدمی تھا۔ اس نے عہد کیا تھا کہ معبود کی سوگند میں آدمی کی جون میں پیدا ہوا ہوں اور میں آدمی ہی کی جون میں مروں گا اور اس نے آدمی کی جون میں رہنے کی آخر دم تک کوشش کی......"

افسانہ اس کی اسی جدوجہد اور آخرکار ناکامی کی کہانی ہے۔ الیاسف اس بستی کا رہنے والا ہے جس نے نافرمانی کی تھی۔ انہوں نے 'یومِ ممنوع' یعنی سبت کے دن مچھلیاں پکڑی تھیں اور خوراک کے حصول کے لیے اپنا عہد توڑنے کی پاداش میں بندر بنا دیے گئے تھے۔ رفتہ رفتہ ان لوگوں کو بندر کی جون راس آنے لگی کہ اس طرح وہ اپنے احساسِ جرم سے بھی نجات پا لیتے اور اخلاقی کشمکش سے آزاد ہو جاتے۔ الیاسف اپنے آپ کو زیادہ عقل مند گردانتا تھا، اس نے سمندر سے فاصلے پر ایک گڑھا کھود کر اسے سمندر سے ملا دیا۔ سبت کے دن گڑھے میں پھنسی ہوئی مچھلیوں کو اس نے نکال لیا۔ اس نے بستی سے نکل کر جنگل میں جا چھپنے کی کوشش کی مگر پھر جھیل کے پانی میں اپنا عکس دیکھ لیا کہ یہ میں ہوں۔ اس وقت تک وہ بندر بن چکا تھا۔

اس کہانی کی کامیابی میں اخلاقی تمثیل کے ساتھ ساتھ اس کے اسلوب کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔ عہد نامہ عتیق کے اُردو تراجم سے انتظار حسین کو بہت شغف رہا ہے اور انہوں نے اپنی ابتدائی کتابوں کے سرناموں پر یہاں سے اقتباسات بھی دیے ہیں۔

اس اسلوب کو اب وہ پوری کامیابی کے ساتھ برتتے ہیں اور اس میں افسانوی پیرایہ قائم کر لیتے ہیں:

"اس آن اسے خیال آیا کہ کاش بستی میں کوئی ایک انسان ہوتا کہ اسے بتا سکتا کہ وہ کس جون میں ہے اور یہ خیال آنے پر اس نے اپنے تئیں سوال کیا کہ کیا آدمی بنے رہنے کے لیے یہ بھی لازم ہے کہ وہ آدمیوں کے درمیان ہو۔ پھر اس نے خود ہی جواب دیا کہ بے شک آدم اپنے تئیں ادھورا ہے کہ آدمی، آدمی کے ساتھ بندھا ہوا ہے اور جو جس میں سے ہے ان کے ساتھ اُٹھایا جائے گا اور جب اس نے یہ سوچا تو روح اس کی اندوہ سے بھر گئی اور پکارا کہ اے بنت الاخضر تو کہاں ہے کہ تجھ بن میں ادھورا ہوں۔ اس آن الیاسف کو ہرن کے تڑپتے بچوں اور گندم کی ڈھیری اور صندل کے گول پیالے کی یاد بے طرح آئی......"

اس ٹکڑے میں اسلوب، خود آگہی کے ایک بصیرت افروز لمحے سے لے کر حزن و ملال اور پھر sensous یاد کی طرف لے جاتا ہے، اس اہتمام کی ساتھ کہ یہ حسی اور لسیاتی یاد دراصل اس گراوٹ کی نشانی ہے جس کا خود الیاسف کو پوری طرح پتہ نہیں ہے۔ اس اقتباس سے آگے کی خوبصورت سطریں بھی اپنی جگہ بہت بلیغ ہیں۔ غرض یہ پورا افسانہ اسی انداز میں چلتا ہے اور اپنی افسانویت کا دائرۂ عمل اسی اسلوب کے اندر رہتے ہوئے مکمل کر لیتا ہے۔ یوں یہ افسانہ ایک استثنائی مثال بن جاتا ہے۔

اس کی ٹکر کا اگر کوئی افسانہ ذہن میں آتا ہے تو وہ اسی مجموعے کا اگلا افسانہ "زرد کتا" جو اپنے اسلوب و بیان میں اس سے بھی زیادہ حیرت انگیز ہے۔ اس افسانے کی تعمیر، ملفوظات اور اولیاء کی روایات پر ہوئی ہے۔ کہانی کے کردار اور فضا وہاں سے آئی ہے مگر نفسِ مضمون سراسر معاصر ہے۔ افسانے کا آغاز اس طرح ہوتا ہے:

"ایک تیز لومڑی کا بچہ ایسی اس کے مُنھ سے نکل پڑی۔ اس نے اسے دیکھا اور پاؤں کے نیچے ڈال کر روندنے لگا، مگر وہ جتنا

روندتا تھا اتنا وہ بچہ بڑا ہوتا جاتا تھا.....''

اس آغاز کے فوراً بعد راوی سامنے آتا ہے اور وہ اپنے شیخ سے دریافت کرتا ہے:

''یا شیخ لومڑی کے بچے کی رمز کیا ہے اور اس کے روندے جانے سے بڑے ہونے میں کیا بھید مخفی ہے؟ تب شیخ عثمان کبوتر نے ارشاد فرمایا کہ لومڑی کا بچہ تیرا نفس امارہ ہے۔ تیرا نفس امارہ جتنا روندا جائے گا موٹا ہوگا.....''

رمز ابتدا ہی میں واضح ہے مگر کہانی یک سطحی تمثیل بن کر رہ جانے تک محدود نہیں ہے کیوں کہ واقعہ بھی develop ہو رہا ہے اور بیان کے اس پیرایے کے ساتھ افسانوی عمل بھی، جن کا interplay پچھلی کہانیوں کے مقابلے میں subtle ہونے کے باوجود complex ہے، یوں یہ کہانی بیک وقت کئی سطحوں پر چلتی ہے۔ کہانی کی معنویت اس کے پیرایۂ بیان کے ساتھ قائم ہے اور اسی کے ذریعے سے اس طرح منکشف ہوتی ہے کہ Wisdom Literature کی یاد دلانے لگتی ہے:

''میں یہ سن کر عرض پرداز ہوا۔

یا شیخ زرد کتا کیا ہے؟ فرمایا:

زرد کتا تیرا نفس ہے۔ میں نے پوچھا: یا شیخ نفس کیا ہے؟ فرمایا:

نفس طمع دنیا ہے۔ میں نے سوال کیا: یا شیخ طمع دنیا کیا ہے؟ فرمایا:

طمع دنیا پستی ہے۔ میں نے استفسار کیا: یا شیخ پستی کیا ہے؟ فرمایا:

پستی علم کا فقدان ہے۔ میں ملتجی ہوا: یا شیخ علم کا فقدان کیا ہے؟ فرمایا: دانش مندوں کی بہتات۔ میں نے کہا: یا شیخ تفسیر کی جائے۔ آپ نے تفسیر بصورت حکایت فرمائی کہ نقل کرتا ہوں.....''

یہ لب و لہجہ پورے افسانے میں برقرار رہتا ہے اور لفظیات کے قدرے ردوبدل کے ساتھ نئے معنیاتی سانچے ایستادہ کرتا چلا جاتا ہے:

''اے شیر تیرا برا ہو، تو نے عالموں کو موچی اور موچیوں کو عالم بنا دیا۔ پھر خود کفش سازی کا سامان خریدا اور اس عالم سے قریب ایک کوچے میں جوتیاں گانٹھنے بیٹھ گئے۔

یہ حکایت میں نے سنی اور سوال کیا: یا شیخ عالم کی پہچان کیا ہے؟

فرمایا: اس میں طمع نہ ہو۔

عرض کیا: طمع دنیا کب پیدا ہوتی ہے؟

فرمایا: جب علم گھٹ جائے۔

عرض کیا: علم کب گھٹتا ہے۔

فرمایا: جب درویش سوال کرے، شاعر غرض رکھے، دیوانہ ہوش مند ہو جائے۔ عالم تاجر بن جائے۔ دانش مند منافع کمائے.....''

اس قسم کے قابل اقتباس ٹکڑے، افسانے کے بیان میں اوپر سے چھڑکے ہوئے یا الگ سے توڑ توڑ کر اور کاٹ کاٹ کر چپکائے ہوئے نہیں ہیں بلکہ کہانی کی اس مکمل معنویت کا حصہ ہیں جو اپنا نقش اسی طور قائم کرتی ہے۔

ملفوظات کے انداز میں چلنے والی اور واقعیت نگاری کی تمام رسومات کی خلاف ورزی کرنے والی یہ کہانی حکایت کو

transform کر کے ایک زر پرست اور علم دشمن معاشرے کے خلاف moral indictment قائم کرتی ہے۔ حکایت کا انداز اس indictment کی راہ میں حائل نہیں ہوتا بلکہ اس میں تہ داری، بصیرت اور معنویت کے کئی ابعاد کو اجاگر کرتا ہے۔ اخلاقی کرپشن کا منظر یہاں اس قدر تاریک (bleak) ہے کہ انتظار حسین کی کسی اور تحریر میں اتنی وضاحت اور اس قدر دوٹوک انداز میں نہیں ملتا۔ بعض نقادوں کو انتظار حسین کا یہ حکائی اور پُر رمز اسلوب oblique معلوم ہوتا ہے لیکن ان کی کسی تحریر میں اخلاقی گراوٹ کا اس سے زیادہ براہِ راست اور شدت کا حامل بیان نہیں ہے، جو اپنی جگہ انتہائی طاقت ور ہے۔ اگر ان اخلاقی نتائج کو کسی اور طرح بیان کیا جاتا تو شاید نتائج بھی اتنے واضح نہ ہوتے اور ان کا بیان مؤثر۔ آخری آدمی اور زرد کتا کا اسلوب و پیرایہ اس طرح آپ اپنا جواز ہے، افسانہ نگاری کی وہ فنی اور اخلاقی فتح جو اردو افسانے میں ایک منفرد واقعہ ہے۔

اس قدر طاقت ور دو استعاروں کے سامنے اس مجموعے کی باقی کہانیاں دب سی گئی ہیں مگر اپنا ایک مقام رکھتی ہیں، اور بعض اعتبار سے ان افسانوں کو re-enforce کرتی ہیں۔ اگر یہ کہانیاں بھی اس سے ملتی جلتی کیفیت کی حامل نہ ہوتیں تو کتاب کا مجموعی تاثر اس قدر بھرپور نہ ہوتا۔ ان کہانیوں میں ''کایا کلپ'' اسی انداز کی حامل ہے کہ واقعیت کے نام پر نرا خارجی حقیقت نگاری سے یکسر عاری ہے۔ کہانی کا تار و پود روایتی داستان سے لیا گیا ہے، شہزادے آزاد بخت کا نام بھی وہیں سے آیا ہے، لیکن کہانی کا ماجرا سر تا سر وجودی صورت حال ہے جو اپنی کیفیت و کیت میں جدید اور معاصر ہے۔ شہزادے آزاد بخت کا مکھی کی جون میں بند رہنا، داستانی صورت حال کا اُلٹ ہے کہ داستان میں ایک جون سے دوسری جون تک transportation ممکن عالم امکان ہے بلکہ بدلا ہوا قالب مسائل کے حل کا مستند ذریعہ بھی۔ یہ حل اب آج کی دنیا میں ممکن نہیں رہا، کہانی میں بھی نہیں۔ شہزادہ آزاد بخت کہ آگے داستانوں کا ہیرو ہوتا تھا، اب حقیر سا کیڑا بن گیا۔ یوں کہیے کہ میرامن کو فرانز کافکا نے دوبارہ لکھ دیا ہے اور ان دو متضاد اور مخالف ادبی عناصر کا کسی ایک جگہ امتزاج ہو سکتا ہے تو وہ انتظار حسین کی کہانی ہے۔

مجموعے کی باقی ماندہ کہانیوں میں de-humanization کا سلسلۂ عمل اس قدر قطعی اور بے آسرا نہیں ہے بلکہ زوال کی مختلف صورتیں ہیں جو ہمارے سامنے اُٹھ کھڑی ہوتی ہیں۔ ''پرچھائیں'' میں نام کے باوجود، خارجی دنیا کا پرتو واپس آ جاتا ہے، مبہم، شک بھرا، دھندلا ہی سہی۔ ایک اتفاقی ملاقاتی یا کسی خاص مقصد کا پیغام رساں، ایک لک چھپ لک چھپ کھیل میں مبتلا کر ڈالتا ہے۔ دھوپ ہے یا چھاؤں، دنیا ہے یا وہم؟ کہانی کا آغاز تو وہم کے حق میں رائے زنی کرتا ہے:

''وہم تھا، اس نے سوچا، ورنہ یوں بھی کہیں ہوا ہے؟''

پہلا فقرہ اس قدر Startling ہے اور پچھلی کہانیوں کو دیکھتے ہوئے ہمیں کسی نئی حیرت کے لیے تیار کرنے لگتا ہے۔ یا پھر شاید یہ فقرہ اب تک کی کہانیوں پر پوری طرح صادر آتا ہے۔

''ہڈیوں کا ڈھانچ'' بھی اپنے مرکزی علائم لوک قصوں سے حاصل کرتا ہے۔ مگر کہانی، لوک روایت سے باہر نکل کر خارجی حقیقت کی دنیا میں بھی قدم رکھتی ہے۔ ہوٹل ریستوراں بھرے پڑے ہیں اور ایک کردار بھوک کے مارے ڈھانچہ ہوا جا رہا ہے۔ ایسی بیمار بھوک کے علامتی امکانات حسن منظر کے افسانے ''سوئی بھوک'' میں نظر آتے ہیں جہاں بھوک سیاسی محرومی کا نعم البدل بنتی ہوئی نظر آتی ہے — dis-enfrenchisement کا بھوکا قصہ! ''ہم سفر'' میں بھی واقعیت کی دنیا کے ڈانڈے وہم کی دنیا سے اس طرح مل جاتے ہیں کہ پتہ نہیں لگتا کون سی دنیا کہاں شروع ہوئی ہے اور کون سی کہاں ختم۔

اس کیفیت کو ایک اور طرح کی کامیابی کے ساتھ ''ناگیں'' میں برتا گیا ہے جہاں صورت حال اتنی grim نہیں ہونے پاتی اور تانگے والے کی باتیں، قصّے، گپ شپ اس صورت حال کو اس ادائی معصومیت کی طرف لے جاتے ہیں جہاں انسان مظاہرِ فطرت کے سامنے حیران کھڑا ہے۔ اس کردار کی معصومیت اور اعتبار، راوی کے شک اور بے یقینی سے ٹکرا کر پوری کہانی کو ایک نئے رُخ پر لے جاتے ہیں۔ حقیقت نگاری، گہری رمزیت کے طاری ہونے میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ پوری کہانی میں دن کے رنگ بھی ہیں اور رات کے بھی۔

''سیکنڈ راؤنڈ'' اور ''سوت کے تار'' میں کردار کی anxiety، ستمبر ۶۵ء کی جنگ سے منسلک ہوتی نظر آتی ہے، اس لیے ان کہانیوں کی معنویت نسبتاً محدود ہو جاتی ہے۔ تمام انسانی صورت حال کو عکس بند کرنے والی کہانیوں کے بعد ایک مخصوص تاریخی لمحے کی بے دلی اور اُداسی کم حیثیت معلوم ہوتی ہے۔ لیکن بہرحال ان کہانیوں کی یہ اہمیت کیا کم ہے کہ ایک ایسے وقت میں جب زورِ خطابت میں کان پڑی آواز سنائی نہ دیتی تھی، یہ انسانی وسوسے اور اندیشوں کی کہانیاں ہیں، اس انسان کی کہانیاں جس کے لیے اپنی جزیت خوردہ انسانیت کو تھامے رکھنا مشکل ہوتا جا رہا ہے۔

اس مجموعے کی کئی کہانیوں کے پیرائے قدیم ہیں بلکہ داستان اور مقدس صحائف تک گئے ہیں۔ اس کے باوجود یہ اپنے موڈ اور اپنے concerns میں سراسر جدید ہیں۔ پیرایہ قدیم اور معنی جدید— انتظار حسین کا اُردو افسانے میں روپ انوکھا ہے۔ شاید اس لیے وہ بعض جدیدیوں کے لیے تکلیف دہ حد تک بہت پرانے ہیں اور بعض سکّہ بند پرانوں کے لیے ناقابلِ برداشت حد تک نئے۔ اب اس نئے پرانے کا فیصلہ کون کرے؟

''آخری آدمی'' کی کہانیاں اُردو افسانے میں ایسا ادبی مظہر جس کی اس سے پہلے نظیر نہیں ملتی تھی۔ اسی لیے ان کہانیوں کے شارح نقاد اُلجھے اور سر کی پگڑی پاؤں میں پھنس جانے سے بُری طرح گرے بھی۔ خاص طور سے وہ نقاد جو ان کہانیوں کو اسی طرح پڑھنے لگے جس طرح اب تک ساری کی ساری کہانیوں کو پڑھتے آئے تھے۔

افسانے کو یک سطحی مطالعے کا پابند کرتے ہوئے ایک نقاد سعادت سعید نے اس کہانی کو افسانہ نگار کی پسپائی اور شکست خوردگی کی داستان کے طور پر پڑھتے ہوئے اسے مزاحمت کے بجائے مفاہمت کہا:

''آپ (یعنی انتظار حسین) آخری آدمی تھے۔ آپ بھی بندروں کے خوف سے بندر بن گئے، معاشرتی مصالحت اور کسے کہتے ہیں؟''[۳]

اس سے بھی زیادہ سنجیدہ اعتراض ان کی طرف سے یہ وارد ہوا کہ انھوں نے اس افسانے کو یوجین یونیسکو (IONESCO) کے ڈرامے RHINOCEROS سے متاثر قرار دیا، اس بناء پر کہ اس ڈرامے میں مرکزی کردار گینڈے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اپنے کئی انٹرویوز میں انتظار حسین نے اس حوالے پر اپنی برہمی کا اظہار کیا ہے کہ ان کا ماخذ وہی ہے جو یونیسکو کا ہے اور بہت نمایاں یعنی قصص انجیل۔ یہ تمام قصّے، ''قصص الانبیاء'' میں بیان ہوئے ہیں۔ اس بحث میں پڑنا بے سود ہوگا کہ انتظار حسین نے یہ یورپی ڈرامے پہلے پڑھا تھا یا نہیں، یا اس کی مثال ان کے سامنے کس حد تک موجود تھی۔ یہ بات واضح ہے کہ وہ مغربی نمونے کے بجائے اصل ماخذ سے قریب ہیں۔

لیکن چربہ سازی کے الزام یا اس کے دفاع میں اصل مسئلے سے توجہ ہٹ جاتی ہے اور وہ ہے بازگوئی کا مسئلہ۔ یہ تو ظاہر ہے کہ انتظار حسین نے کہانی کے لیے مواد مسالہ پرانی روایتوں سے لیا ہے۔ ان کا contribution یہ ہے کہ اس

مسالے کو بروئے کار لاتے ہوئے انہوں نے افسانہ بنا دیا۔ پرانی داستانوں میں بھی کسی قصّہ گو کی اور جبلّتی (Originality) سے زیادہ اس کی قوت بیان اہم سمجھی جاتی تھی — اس لیے کہ قصّے کہانی تو گنے چنے تھے، ایک محدود تعداد پرکار بند اور کسی ابتدائی شکل میں لکھے جا چکے تھے بازگوئی کا یہ عمل انتظار حسین کے ہاں آہستگی کے ساتھ بڑھتا جاتا ہے اور بعد کی کہانیوں میں ایک اہم تنقیدی مسئلے کا رُخ اختیار کر لیتا ہے۔ سوال بیان کی قوت کا ہے، اور اس معاملے میں میرامَن بھی اتنے ہی original ہیں جتنے کہ انتظار حسین۔

''آخری آدمی'' میں ایک اور بات مختلف ہے، یہ کہ اس کتاب میں ایک عدد دیباچہ بھی موجود ہے — انتظار حسین کے افسانوں کا واحد مجموعہ جس پر مصنف کے علاوہ کسی اور کا دیباچہ کتاب میں شامل کیا گیا ہے۔ سجاد باقر رضوی کا یہ دیباچہ ''جنم کہانیاں'' میں بھی برقرار رکھا گیا ہے۔

ممکن ہے کہ اس دیباچے کے پیچھے یہ خیال ہو کہ یہ کہانی پچھلے انداز سے اس قدر روگردانی کرتی ہیں کہ ان کا جواز یا کسی حد تک تعارف کی ضرورت پڑ سکتی ہے۔ اس دیباچے نے شاید اپنے وقت میں یہ فریضہ سرانجام دیا ہو مگر اب یہ بڑی حد تک ناکافی معلوم ہوتا ہے۔

دیباچہ ۱۹۴۷ء میں پاکستان کے قیام کو ''ایک عظیم تخلیقی کارنامہ'' سرانجام پانے کے ذکر سے شروع ہوتا ہے اور اس کے حوالے سے ادیبوں کے رویے میں تبدیلیوں کی طرف آ جاتا ہے۔ دیباچہ نگار کو خود احساس ہے کہ وہ قدرے سادہ بیانی کا ارتکاب کر رہا ہے، تاہم ان ادیبوں کا ذکر کرتا ہے جن کے لیے وہ پاکستان کا قیام ایک روحانی واردات بن گیا تھا۔ اس واردات کا ذکر کرتے ہوئے وہ انتظار حسین کے اصل امتیاز کو یوں بیان کرتا ہے:

''انتظار حسین غالباً اردو کے پہلے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے انسانوں کے اخلاقی و روحانی زوال کی کہانی مختلف زاویوں سے لکھی ہے۔ وہ پہلے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے اپنے افسانوں میں پاکستانی قوم اور پاکستانی فرد کی انفرادیت اور شخصیت کی شناخت کی کوشش کی ہے......''

یہ آخری فقرہ اہم ہے لیکن دیباچہ نگار نے اس کی گرہ کشائی نہیں کی بلکہ قدیم روایت اور روحانی زوال پر زیادہ خامہ فرسائی کی ہے۔ یوں یہ دیباچہ اس کتاب کے محض چند پہلو ہی اُجاگر کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔

''آخری آدمی'' کے ساتھ انتظار حسین کی تخلیقی زندگی میں ایک نیا ورق کھل جاتا ہے۔ مگر ابھی پچھلے ورق پر ہی کئی ایک کہانیاں موجود ہیں جو لکھے جانے کے باوجود بکھری رہیں۔ یہ کہانیاں ''شہرِ افسوس'' سے لے کر ''خالی پنجرہ'' تک ان کی دوسری کتابوں میں آئی ہیں۔ لیکن تقسیم کے لحاظ سے اور اسلوب کے اعتبار سے وہ ان کہانیوں سے منسلک ہیں جو اس وقت تک کی کتابوں میں شامل ہیں۔ ان میں ابتدائی دور کی ''پریم کا بوٹیہ'' سے لے کر mid-career کی ''قدامت پسند لڑکی'' تک کئی کہانیاں شامل ہیں۔ انتظار حسین نے اپنے افسانوی کلیات کو زمانی ترتیب سے یا کہانیوں کے لکھے جانے کے عرصے کے بجائے مجموعوں کے حساب سے ہی ترتیب دیا ہے۔ اس لیے یہ کہانیاں مستقل طور پر جگہ سے بے جگہ رہ گئی ہیں۔ اس لیے ان کہانیوں کے بارے میں اس باب کے بجائے آئندہ ابواب میں ذکر کیا جائے گا کہ انتظار حسین کے قارئین کو موجودہ کلیات کے حساب سے کہانیوں کو پڑھنے کی سہولت حاصل رہے۔

حواشی

(۱) محمد حسن عسکری کا یہ مضمون ان کے مستقل سلسلے کے تحت "جھلکیاں" کے عنوان سے ماہنامہ "ساقی" (کراچی) میں جولائی، اگست ۱۹۵۲ء میں شائع ہوا اور سہیل عمر کے مرتب کردہ مجموعے "تخلیقی عمل اور اسلوب" (کراچی، ۱۹۸۹ء) میں شامل ہے۔

(۲) ممتاز شیریں، "فسادات پر ہمارے افسانے" مشمولہ معیار، لاہور، ۱۹۶۳ء۔

(۳) شمیم احمد، دن اور داستان، تبصرہ، "نیا دور"، کراچی، شمارہ ۳۲-۳۱ (کہانی نمبر)، ص ۲۲۸ـ۲۳۷

(۴) سعادت سعید، مسئلے کا مستقل، فنون، لاہور، جلد ۲۱، شمارہ ۳-۴، دسمبر ۱۹۷۰ء۔

●○●○●○●

افسانے ۔ ۱۹۶۷ء تا حال

انتظار حسین کی کہانیوں کے بارے میں تنقیدی محاکمہ کرتے ہوئے، ان کے قریبی ساتھی اور معروف نقاد مظفر علی سید نے ضروری قرار دیا ہے کہ:

''اتنے بہت سے افسانوں کے درمیان کوئی حد فاصل کھینچنا ہوگی......''

وہ انتظار حسین کی اس تاویل کو قبول کرتے ہیں کہ جس کے مطابق انہوں نے ۱۹۷۱ء کو اپنی ادبی زندگی کا ایک اہم موڑ قرار دیا ہے، اور ۱۹۴۷ء سے لے کر تب تک کے زمانے کو اپنا ابتدائی دور کہا ہے، اس صراحت کے ساتھ کہ ''پہلے کی تحریریں اب، بہت پھیکی لگتی ہیں اور ۱۹۶۵ء کے فوراً بعد کی بہت سی کہانیاں ناکام رہیں......''

مظفر علی سید نے اپنے مطالعے میں ''جنم کہانیاں'' کے ساتھ ان افسانوں کو بھی شامل کیا ہے جو بعد کی کتابوں میں شامل ہیں، اگرچہ پہلے لکھے گئے تھے۔ اس کی وجہ بتاتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''تاریخی ترتیب پر اصرار کسی تخلیقی مصلحت کی بنا پر نہیں، اس وجہ سے ہے کہ انتظار کے افسانوں کا عصری حوالہ ان کی ایک ایسی خصوصیت ہے جسے نظر انداز کر کے کسی گہری تہذیبی معنویت تک نہیں پہنچا جا سکتا......''

اگرچہ مظفر علی سید آگے چلتے چلتے، بعد کے دور کو شاید زیادہ فنی و فکری اہمیت کا حامل قرار دیتے ہیں، مزید کسی صراحت کے بغیر، اس کے باوجود عصری حوالے کے بارے میں ان کا نکتہ اہمیت رکھتا ہے۔

مختلف موضوعاتی دائروں کی نشان دہی کے ذریعے محمد عمر میمن نے انتظار حسین کے تمام افسانوں کی ایک درجہ بندی سی ترتیب دے رکھی ہے۔ اس کے مطابق بھی ۷۰ء کی دہائی کے افسانے ایک علیحدہ اور باقاعدہ تصنیفی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔

مختصر افسانے کا ذکر کرتے ہوئے معروف نقاد ہیراللہ بلوم نے دو مختلف رجحانات بلکہ مدرسہ ہائے فکر کی نشان دہی کی ہے، ایک رجحان جو چیخوف کا انداز ہے اور واقعاتی و محاکاتی ہے۔ دوسرے بورخیس کا انداز جو ایمائی اور حکائی ہے۔ ان دو رجحانات کے حوالے سے وہ افسانہ نگاروں کو دو گروہوں میں تقسیم کر دیتا ہے۔[۲] انتظار حسین پہلے دور میں ایک رجحان کی نمائندگی کرتے ہیں اور اپنی افسانہ نگاری کے دور ثانی میں دوسرے رجحان کی۔ یوں اس ایک افسانہ نگار کے ہاں یہ دونوں رنگ کارفرما بھی نظر آتے ہیں اور ہم رنگ محفل بدلتے ہوئے بھی دیکھ سکتے ہیں۔ یہ امتیاز بھی شاید ہی کسی اور افسانہ نگار کو حاصل ہوا ہو۔ وہ ایک کشتی سے اتر کر دوسری کشتی میں سوار ہوتے ہیں اور اپنے ساتھ دنیائے افسانہ کو بھی بدل ڈالتے ہیں۔

انتظار حسین کی افسانہ نگاری میں جو بڑی تبدیلی رونما ہوئی اس کے نتائج تو ''آخری آدمی'' میں دیکھے جا سکتے ہیں لیکن اس تبدیلی کے سلسلۂ عمل میں منزل کی تبدیلی کا احساس ''شہر افسوس'' سے ہوتا ہے جس میں ان کے نئے اور کچھ پرانے افسانے شامل ہیں۔

مجموعے کا آغاز ایک نسبتاً نئی کہانی ''وہ جو کھوئے گئے'' سے ہوتا ہے جو انتظار حسین کی سب سے زیادہ تاریک اور مایوسانہ کہانیوں میں سے ایک ہے۔ کرداروں کی مصیبت واضح ہے مگر ان کی شناخت نہیں۔ اب وہ اپنے حالات کے آگے اس درجے بے چہرہ ہو گئے ہیں کہ ناموں کے بجائے ان کو ان کے زخم سے یا کسی اور حالت سے پہچانا اور پکارا جا رہا ہے۔ زخمی سر والا، باریش آدمی، وہ آدمی جس کے گلے میں تھیلا پڑا تھا، نوجوان۔ اور وہ آدمی جو ان کے ساتھ چلا تھا اور غائب ہو گیا۔ کہانی کے متن میں ان کرداروں کی ابتداء کے بارے میں کوئی واضح اشارہ نہیں ہے، اور یوں اس کہانی کی اہمیت اس طرح محدود نہیں جیسے فسادات کے بہت سے افسانے نری طرح Topicalize ہو کر رہ گئے تھے۔ اگر ہمیں یہ معلوم ہو بھی جائے کہ یہ کہانی ۱۹۷۱ء کے واقعات کے بعد اور ان کے تجربے سے گزر کر لکھی گئی ہے تو کہانی کی تفہیم میں بس ایک حد تک مدد ملے گی۔ مصری حوال کہانی میں آتے آتے صدیوں قرنوں پیچھے لے جاتا ہے جہاں بس ایک احساس زیاں ہی ساتھ رہ جاتا ہے:

''آخر باریش آدمی نے حوصلہ پکڑا اور کہا کہ عزیزو شک مت کرو کہ شک میں ہمارے لیے عافیت نہیں ہے۔ وہ بے شک ہمیں میں سے تھا مگر یہ کہ جس قیامت میں ہم گھروں سے نکلے ہیں، اس میں کون کس کو پہچان سکتا تھا اور کون کس کو شمار کر سکتا تھا۔

''کیا یہ ہمیں یاد نہیں'' نوجوان نے پھر سوال کیا ''کہ جب ہم چلے تھے، تب کتنے تھے۔ ''اور کہاں سے چلے تھے'' نوجوان نے ٹکڑا لگایا۔

باریش آدمی نے اپنے ذہن پر زور ڈالا۔ پھر بولا ''مجھے بس اتنا یاد ہے کہ جب میں غرناطہ سے نکلا ہوں.....''

یہاں کردار پوری طرح de-humanize نہیں ہوئے بلکہ اس مرحلے سے گزر رہے ہیں۔ ان کی شناخت مسخ ہو گئی ہے۔ بلکہ ان کی شناخت ان کا ایک غیر ضروری جزو بن کر رہ گئی ہے۔ ان کے بارے میں اصل چیز وہ مصیبت ہے کہ جس میں سے یہ گزر رہے ہیں۔ تاریخ کے کسی بحران سے گزرتے ہوئے لوگوں کا ایسا Stark بیان اردو افسانے میں کم ہی دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس نوع اور اس انداز کی پیروی میں اس طرح کے بے نام کرداروں کے سینکڑوں ہی افسانے جدید افسانہ نگاروں نے لکھ لکھ کر ڈھیر کر دیے مگر تاریخی بحران کا احساس اور اس بحران کے سامنے مصنف کا خالصتاً humanistic concern اب بھی انتظار حسین کا طرۂ امتیاز ہے۔

اس افسانے کے بعد جیسے ایک لمبا چکر کاٹ کر ہم پرانے افسانوں کی دنیا میں پہنچ جاتے ہیں۔ ''وہ جو کھوئے گئے'' میں یادیں تکلیف دہ سے بھی بڑھ کر اندوہناک تھیں اور ادھوری۔ ان کہانیوں میں یادوں نے سجا سجائی ہے، کرداروں کے باطن میں اُترنے اور نگاہ بھر کر دیکھنے کا وسیلہ ان کی یادوں کے ذریعے سے ہی ملتا ہے۔ یہ یادیں محض انفرادی نہیں ہیں بلکہ اوائلی دنوں تک جا پہنچتی ہیں جہاں سارے حوالے اجتماعی ہیں۔ سفر کے دوران ایک چہرے کی جھلک، بند کوٹھڑی میں سانپ کی سرسراہٹ، دن نکلتے وقت کے خواب، رسمیں اور نشان...... اس دنیا میں پھونک پھونک کر قدم رکھنا پڑتا ہے۔ یہاں تاریخ کا بحران نہیں آیا مگر یہ پھر بھی تحیر بکف ہے۔ ان تبدیلیوں کا سراغ بس کہانی سے ملتا ہے۔

''کتنا ہوا دیا'' یاد، ماضی، سفر، ان کہی باتوں اور ایسی کئی آڑی ترچھی لکیروں سے بنی ہوئی کہانی ہے۔ بہت دھیمے اور low-key انداز میں یہ ایک لاحاصل اور ناکام محبت کی کہانی ہے۔۔ محبت جو ایک پرچھائیں جیسی ہوگئی۔ اور یادوں کی بازیابی مگر اس الم ناک فاصلے کی کہانی جو وقت غیر مرئی طریقے پر پیدا کر دیتا ہے۔ بندو اور مرزا صاحب سفر کے بارے میں باتیں کر رہے ہیں اور اس دوران وقت کی کئی سطحیں، کتاب کے ورق کی طرح کھلتی جاتی ہیں۔ کہانی بھی اسی طرح ایک دھیمی چال سے آگے بڑھتی ہے اور اس کی تکنیک کی کامیابی یہی ہے کہ آخر تک آتے آتے اپنی معنویت کی طرف ایک اشارہ سا کر کے اندھیرے میں گم ہو جاتی ہے۔

تصور کے واقعہ بننے اور موجودات کی دنیا کی سرحد کے ساتھ ساتھ توہمات، رسومات اور نامعلوم کی پوری ایک الگ بے پایاں اقلیم کی ادھوری جھلک ''دہلیز'' میں پوری انفرادیت کے ساتھ کہانی کے روپ میں ڈھلی ہے۔ کوٹھری اور اندھیرا، ایک نامعلوم دنیا ہے اور دہلیز گویا شعور کی سرحد۔ احساسات داخلی دنیا سے آتے آتے اسی دہلیز پر رُک جاتے ہیں۔ مرکزی کردار ان ہی اندھیروں کے وسوسوں کے ساتھ زندہ ہے مگر کچھ کردار پوری طرح اجالے میں ہیں، جیسے منو، جو ایک ادھوری محبت کی کسک لیے کہانی سے سانپ کی طرح غائب ہو جاتا ہے۔ عمر کی حیران منزل پر ایک نوجوان لڑکی کی داخلی زندگی کی کہانی اردو افسانے میں بار بار سنائی گئی ہے، عسکری حسن کی ''سدرۃ المنتہیٰ'' اور ''ابال'' جیسی کہانیاں فوراً یاد آتی ہیں مگر خارج اور باطن کے تضاد، گزرتے وقت، کائنات کے مظاہر کے اسرار اور حیرت کے اتنے کامیاب مرقعے شاذ ہی ملتے ہیں۔

اوائلی خوف اور عقائد ''سیڑھیاں'' کی بنیاد فراہم کرتے ہیں اور خارج و باطن کا ٹکراؤ اس کہانی کا اصل ماجرا ہے۔ چند کردار آپس میں بیٹھے باتیں کر رہے ہیں، یا یوں کہیے کہ exchange notes کر رہے ہیں اور ان کی گفتگو سے طرح طرح کے بھید کھلنے لگتے ہیں۔ ''ساتواں در'' میں جس پراسرار اقلیم کی ایک جھلک سی دکھائی دی تھی، وہ یہاں بھی بار بار سامنے آتی ہے، خواب کی صورت۔ اس بھید بھری دنیا کا راستہ دبے پاؤں نیند کے راستے گزرتا ہے اور خوابوں تک پہنچ جاتا ہے۔ پہنچ جاتا ہے۔ یا پھر وہ بھید بھری دنیا خود خواب ہے۔

''سید نے جھنجھلاہٹ سے کروٹ لی اور اٹھ کے بیٹھ گیا۔'' یار و تم کمال لوگ ہو اور اختر تو میں جانوں، سوتا ہی نہیں۔ آدھی رات تک خواب بیان کرتا ہے، آدھی رات کے بعد خواب دیکھنے شروع کر دیتا ہے۔ کیوں بھی اختر تجھے سونے کو گھڑی دو گھڑی مل جاتی ہے؟''

اختر گرمائے ہوئے لہجے میں بولا، ''عجب آدمی ہو، ہر بات کو مذاق میں لیتے ہو۔''

''عجب آدمی تو تم ہو، روز خواب دیکھتے ہو۔ آخر میں بھی تو ہوں، مجھے کیوں خواب نہیں دکھتے۔''

''خواب تو خیر آدمی کی فطرت ہے، سب ہی دیکھتے ہیں، بس کم زیادہ کی بات ہے۔'' بشیر بھائی کہنے لگے ......''

آدمی کی فطرت ہے اور سبھی دیکھتے ہیں، مگر اپنے اپنے خواب۔ ان کرداروں کی زندگی کا نقش قائم ہوتا ہے تو ان کے دیکھے ہوئے خوابوں سے۔ اور ان کے خواب نفسیاتی مریض کی بڑ ہیں نہ فضول و بے معنی ٹکڑے۔ ان خوابوں سے کرداروں کی تہذیبی جڑیں واضح ہوتی ہیں، عقائد اور رسوم کی دنیا جو بہت گہری ہے، جو واقعات کی گرفت میں پوری طرح آتی ہے نہ خارجی شعور کی زد میں۔

''اماں جی، میں نے خواب دیکھا کہ میں زینے پر چڑھ رہا ہوں۔''

''پیغمبری خواب ہے بیٹا۔ ترقی کرو گے، افسر ہو گے۔''
''اماں جی خواب میں اگر کوئی پتنگ اڑتی دیکھے۔''
''نہیں بیٹا، ایسے خواب نہیں دیکھتے'' اماں جی بولیں۔ ''پتنگ دیکھنا اچھا نہیں، پریشانی آوارہ وطنی کی نشانی ہے۔''
''اماں جی، میں نے خواب دیکھا کہ جیسے میں یوں، زینے پر چڑھ رہا ہوں، چڑھتا چلا جا رہا ہوں۔ بہت دیر بعد کوٹھا آیا ہے اور زینہ غائب ... اور میں کوٹھے پہ اکیلا کھڑا رہ گیا ہوں اور پتنگ ......''
''نہیں بیٹا یہ خواب نہیں ہے۔'' اماں جی نے اس کی بات کاٹ دی۔ ''دن بھر تو کوٹھوں، چھتوں کو کھوندے ہے وہی سوتے میں بھی خیال رہوے ہے ... ایسے خواب نہیں دیکھا کرتے۔''

اس کہانی میں بھی دو بچوں کی معصوم انسیت اور ایک ساتھ دنیا کو دریافت کرنے کا احوال قصے میں شامل ہے۔ بچپن کی گم شدگی، علم کا غائب ہو جانا ... یہ سب خوف ناک حادثے ہیں مگر اس کے باوجود یہ کردار ایک مقام تک پہنچنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں، وہ مقام جہاں خواب کا امکان ہے۔ یہی امکان ان کے لیے نجات کا سامان ہے:

''سید نے نیند سے بوجھل آنکھیں کھولیں، رضی کی طرف دیکھتے ہوئے پُر اسرار لہجے میں بولا، میرا دل دھڑک رہا ہے، کوئی خواب دیکھے گا آج۔ اور اس کی آنکھیں پھر بند ہونے لگیں۔''

اس اختتام کو ''سبق'' کے آخری پیراگراف کے ساتھ رکھ کر دیکھیے۔ کیا خواب کے ذریعے بھی بشارت کا حصول ہو سکتا ہے؟

''مشکوک لوگ'' اور ''دوسرا گناہ'' دونوں افسانے ''آخری آدمی'' کی یاد دلاتے ہیں، مگر اس کی جیسی کامیابی کے ساتھ نہیں۔ ''شرم الحرم'' اور کانا دجال'' عرب اسرائیلی جنگ کے تناظر میں لکھی گئی ہیں اور اس جنگ میں عربوں کی شکست فاش کا اثر دور دراز بیٹھے ہوئے چند مسلمانوں پر بڑی عمدگی کے ساتھ اجاگر کیا گیا ہے۔ ان دونوں کہانیوں کی فضا بھی de-moralizing ہے۔ لیکن یہ شاید اس جنگ کے نتائج کا ایک عمومی اثر بھی تھا۔ مدتوں پہلے دو مترجمین نے معاصر عربی کہانیوں کا ایک مجموعہ Flights of Fantasy کے نام سے قاہرہ سے شائع کیا تھا، جس میں خاص طور سے غیر واقعی افسانے اور فنتاسی جمع کی گئی تھیں۔ جنگ میں شکست کے بعد سے پیدا ہونے والی فضا کے بارے میں انہوں نے لکھا کہ عرب افسانہ نگار واقعیت پسندی سے دور ہٹنے لگے۔

The last few decades have been a period of unprecedented crisis for the Arab writer, particularly in the wake of the 1976 Arab-Israeli war. They have left him traumatized forcing him to give vent to lither to untold fears and repressed desires. He has been threatend on all fronts by aggressive forces ....''[۳]

یہ فقرے کسی حد تک انتظار حسین کی ان کہانیوں پر بھی صادق آتے ہیں۔ کسے معلوم تھا کہ چند برسوں کے اندر پاکستان بھی ایسے ہی حالات سے دوچار ہونے والا ہے اور انتظار حسین کی اگلی چند کہانیاں ان بدلے ہوئے حالات کی تصویر کشی کریں گی۔

''وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے'' مکمل طور پر حکایت کے رنگ میں ہے لیکن ان دونوں کرداروں کی سعی لاحاصل محض

absurd حرکت کا بیان نہیں، بلکہ عصری صورت حال پر ایک تبصرہ بھی ہے۔ ''اندھی گلی'' اے، کی جنگ کے بعد کی مایوس کن فضا میں لے جاتی ہے۔ اب واپسی کا راستہ مسدود ہے اور اس کہانی کے کردار ایک اُلٹی ہجرت کر کے واپس نہیں جا سکتے۔ وہ جہاں سے چلے آئے تھے، اب انھیں وہاں کوئی نہیں پہچانے گا۔

وہ نعیم اور ارشد۔ ''اندھی گلی'' کے کردار، دونوں راہ گم کردہ ہیں مگر ''شہرِ افسوس'' کے کردار جان ہار چکے ہیں:

''پہلا آدمی اس پر یہ بولا کہ میرے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں ہے کہ میں مر چکا ہوں......''

''اپنی آگ کی طرف'' کے کردار نے کہا تھا، میں مرنا نہیں چاہتا۔ لیکن یہ انتخاب اب ان کرداروں سے چھین لیا گیا ہے۔ ان کرداروں نے جو کچھ سہا ہے، جو سنا ہے اور جو دیکھا ہے اس نے ان سے ان کی انسانیت چھین لی ہے۔ جس قسم کے واقعات، فسادات کے افسانوں کا موضوع بنتے تھے، وہ واقعات یہاں بھی اتنی ہی شدت کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ لیکن یہاں یہ واقعات، ردِ عمل کو جنم نہیں دیتے، کرداروں کی انسانیت سلب کر لیتے ہیں۔ انسانیت سے عاری ہونے کے باوجود، ان کی زندگی ختم نہیں ہوتی:

''دوسرے آدمی نے تیسرے آدمی کی حیرت کو یکسر فراموش کیا اور اپنے اسی جذبے سے معرا لہجے میں پوچھا، ''پھر تو مر گیا؟''

''نہیں میں زندہ رہا'' اس نے بے رنگ آواز میں کہا۔

''زندہ رہا؟...... اچھا......'' تیسرا آدمی مزید حیران ہوا۔

''ہاں میں نے یہ کہا، میں نے یہ دیکھا اور میں زندہ رہا''

یہ کردار شہرِ افسوس کے اسیر ہیں اور اپنی واردات کی بدولت زندگی سے عاری زندگی گزارے چلے جا رہے ہیں۔ یہ بس ایک دوسرے کو یاد کرائے چلے جا رہے ہیں کہ تم مر چکے ہو۔

محمد سلیم الرحمٰن نے تنقیدی مضامین لکھے ہیں نہ انھیں باضابطہ ادبی نقاد کہا جا سکتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ انگریزی جرائد کے لیے تبصرے یا ریویو آرٹیکل لکھتے رہے ہیں، جن میں وہ تبصرے خاص طور پر اہم ہیں جو ''فردوسِ بریں'' جیسے کلاسیکی ادب پر لکھے گئے ہیں۔ انتظار حسین کی دو کہانیاں انھوں نے انگریزی میں ترجمہ بھی کی ہیں۔ ''بستی'' کے بارے میں انھوں نے اپنے تبصرے میں اس ناول کے بارے میں پسندیدگی کا اظہار نہیں کیا۔ تاہم ''شہرِ افسوس'' کے بارے میں ان کا تبصرہ اہم ہے کہ انھوں نے اس مجموعے کی دولخت کیفیت کا بھی ذکر کیا ہے اور فنی خصوصیات کا بھی۔

دو مختلف انداز کے حامل افسانوں کی ایک ہی کتاب میں موجودگی کے بارے میں وہ لکھتے ہیں: ''ایک ہی قالب میں دو کتابیں، تجربے کے دو متضاد احاطے، سمائے ہوئے: ایک تو گھٹی دقیانوسی دنیا، ارمان بھری، مگر جس میں اتنا دم خم نہیں کہ رسوم و قیود کی ان بیڑیوں کو، جو پشت بہ پشت کی میراث مسلسل ہیں، توڑ کر پھینک دے، دوسری نئی دنیا، جو کچھ کم گھٹی نہیں، جرائم پرور، ناگہانی اور تشنج زدہ۔ ان افسانوں میں کوئی مقام ایسا نہیں آتا جہاں یہ دو دنیائیں دھیرج سے ایک دوسرے کو چھوتی ہوں بلکہ پرانے وقتوں کی گھریلو زندگی کے مناظر پر نئی اور پُر ہول شبیہوں کی چھدری تہہ اس طرح چڑھتی جا رہی ہے کہ پہچان میں کچھ نہیں آتا۔ ایسا لگتا ہے کہ صرف تیس برس ہی کی مدت میں ہر شے فوکس سے قطعاً باہر ہو چکی ہے......''

نہ صرف یہ کہ ان افسانوں میں بلکہ انتظار حسین کے کُل کلام میں یہ دو دنیائیں ایک دوسرے سے علیحدہ رہتی ہیں۔ اسی

لیے ان کے افسانے عصری شعور کے باوجود عصری زندگی کے بہت سے مظاہر سے کٹے ہوئے نظر آتے ہیں۔
تبصرے میں "وہ جو کھوئے گئے" اور "شہر افسوس" کو اہمیت دی گئی ہے اور ان کو قتی کسوٹی پر رکھ کر پرکھا گیا ہے، اور ان کی مخصوص کیفیت کی بلیغ انداز میں تفہیم کی گئی ہے۔

مٹھی بھر پرانی کہانیاں "کچھوے" میں بھی شامل ہیں۔ "قدامت پسند لڑکی" "۳۱ مارچ" اور "فراموش" باقی کہانیوں سے زیادہ پرانی ہیں، اس لیے کچھ الگ تھلگ سی نظر آتی ہیں۔ "۳۱ مارچ" کے پیچھے کردار کی ناکام عشقیہ واردات ہے جو اسے ایک وجودی تکلیف میں مبتلا کیے ہوئے ہے۔ اس کردار کا بیان جدید انداز کا حامل ہے، اگرچہ یہ کہانی مجموعی طور پر اتنا گیرا تاثر نہیں چھوڑتی جو اس مجموعے کی دوسری کہانیوں کا انداز ہے۔
"قدامت پسند لڑکی" ایک کردار، بلکہ ایک ٹائپ پر فوکس کرتی ہے:
"وہ چست قمیض پہنتی تھی اور اپنے آپ کو قدامت پسند بتاتی تھی۔
کرکٹ کھیلتے کھیلتے اذان کی آواز کان میں پہنچ جاتی تو دوڑتے دوڑتے رک جاتی، سر پہ آنچل ڈال لیتی اور اس وقت تک باؤلنگ نہیں کرتی جب تک اذان ختم نہ ہو جاتی۔"
اس لڑکی اور اس کے دو ملنے والوں کے ٹکراؤ سے محبت کا چشمہ نہیں پھوٹتا۔ ان کی کیفیت میں بھی کسی طرح کی گہرائی نہیں رہتی۔ ان کے جذبات بھی سطح تک رہتے ہیں اور ان کی کہانی بھی، جو بہت سے بہت چٹکلے کی حد تک پہنچتی ہے۔ جو نقاد انتظار حسین سے تقاضا کرتے رہتے ہیں کہ انہیں موجودہ عہد کی سماجی زندگی کے بارے میں لکھنا چاہیے، ان کو اس کہانی سے عبرت پکڑنا چاہیے اور شکر ادا کرنا چاہیے کہ انتظار حسین نے اس وضع کی مزید کہانیاں نہیں لکھی ہیں۔
خود انتظار حسین نے اپنے کرداروں کا ذکر کرتے ہوئے اس کہانی کی مرکزی کردار کا ذکر کیا ہے، اور وہ بھی کچھ اسی طرح جیسے یہ ان کے مشاہدے اور تجربے کا حصہ ہو۔ مصنف کے نزدیک اس کہانی کی اہمیت جو بھی ہو، یہ اس کے فن کا کامیاب نمونہ پیش کرنے کے بجائے ایک ہلکی پھلکی تحریر معلوم ہوتی ہے۔
"فراموش" نسبتاً زیادہ تہہ دار کہانی ہے اور اتنی آسانی سے دسترس میں نہیں آتی۔ اس کہانی کی فضا مانوس ہے لیکن تریسنٹھ پچھلی کہانیوں سے قدرے مختلف۔ فضا میں حزن و ملال اور ٹھہراؤ آخر میں انجینئر صاحب کے لے پالک بیٹے کی موت کے بیان کو اور بھی دردانگیز بنا دیتا ہے۔ کہانی کی فضا کسی حد تک پچھلی کہانیوں سے منسلک ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ ایک نئے احساس کی حامل بھی۔ جیسے یہ کسی سمت یا راستے کی طرف اشارہ کر رہی ہو جس طرف افسانہ نگار کے قدم نہیں اٹھے۔
"بادل" بہت مختصر سی کہانی ہے مگر اپنی تاثیر میں بھرپور۔ ایک بچہ بادلوں کا انتظار کر رہا ہے اور جتنی دیر وہ نیند میں ہوتا، بادل آ کر چلے بھی جاتے ہیں۔ یہ ان کہانیوں میں سے ہے کہ جن سے افسانہ نگار کی ہنرمندی اور کرافٹ پر عبور کا پتہ چلتا ہے۔ "اسیر" کا موڈ دفعتاً sombre ہو جاتا ہے حالاں کہ یہ شروع نسبتاً ہلکے انداز سے ہوتی ہے کہ دو دوست لاہور کی سڑکوں پر گھوم رہے ہیں اور شہر میں آنے والی تبدیلیوں کا نظارہ کر رہے ہیں۔ ان کا یہ سیر سپاٹا اوپر کی چمکتی دمکتی سطح کے اندر موجود گہرائی اور اندیشہ و خوف کا احساس اس وقت دلاتا ہے جب ہم پر منکشف ہوتا ہے کہ یہ ۱۹۷۱ء کی جنگ کے بعد کا ماحول ہے، ایک کردار جنگ کے بعد کی اسیری سے رہا ہو کر آیا ہے، اسی لیے "یہاں" اور "وہاں" کا موازنہ کر رہا ہے۔ "یہاں" اور

"وہاں" کا فرق بڑی poignancy کے ساتھ مختلف تضادات کو سامنے لاتا ہے:

"یار انور! تم نے بتایا نہیں کہ یہاں کیا ہوا۔"

"جو ہوا وہ تم دیکھ ہی رہے ہو" انور نے آئس کریم کھاتے ہوئے طنز کے لہجے میں کہا "نکل باہم رخصت ہو گیا، فلیپر آ گیا۔"

"یہ چھوٹا واقعہ تو نہیں ہے" جاوید بولا۔

"نہیں بہت بڑا واقعہ ہے" انور کا لہجہ اور بھی طنزیہ ہو گیا۔ رُک کر بولا "کیا خیال ہے تمہارا اس بڑے واقعے کے بارے میں؟"

یوں یہ کہانی دوستوں کی گفتگو کی سطح پر چلتی ہے لیکن اس گفتگو میں قومی رویوں کا فرق اور ایک نوع کی بے حسی واضح ہو جاتی ہے۔ امن و عافیت کے بعد دن کسی معنویت سے عاری ہیں۔

"یار!" اس نے ڈرتے ڈرتے ایک بار پھر کریدا۔ "تم نے تو وہاں اس سے بہت زیادہ دیکھا ہوگا—کیوں؟"

جاوید نے تامل کیا۔ "ہاں" اس نے افسردہ لہجے میں کہا۔ "تم ٹھیک ہی کہتے ہو— مگر ہم کو یہ تو پتا تھا کہ کیوں ہو رہا ہے—
اور یہ احساس تو تھا کہ کیا ہو رہا ہے—"

اس کہانی کا انگریزی میں ترجمہ سی ایم نعیم نے کیا اور یہ ترجمہ محمد عمر میمن نے اپنے مرتب کردہ مجموعے میں شامل کیا ہے۔ اس مجموعے کے وقیع دیباچے میں جہاں وہ کئی افسانوں کا ذکر کرتے ہیں، اس کہانی کے بارے میں یوں لکھتے ہیں:

This story is also a subtle indictment of the thoughtless gaiety, total indifference, and crass materialism dominating the national mood ...."[۵]

حالات اور واقعات کا یہ رُخ مصنف کے بعض کرداروں کو اپنی جڑوں کو تلاش میں دور تک لے جاتا ہے۔ اور اس تلاش کا سب سے عمدہ اظہار "ہندوستان سے ایک خط" میں ہوا ہے، اے، کی جنگ ہندوستان اور پاکستان کے درمیان خطوط کی بحالی کے پس منظر میں لکھی جانے والی یہ کہانی دراصل ایک Capsule history ہے جو اس خطے کے مسلمانوں کی سیاسی ابتلا کو ایک خاندان کے حال احوال میں سمیٹ لیتی ہے۔ ہندوستان کے ایک قصبے میں بیٹھا ہوا "چچا قربان علی"، جو "آخری موم بتی" کے مرکزی کرداروں کی توسیع معلوم ہوتا ہے، خط کے بہانے اگلی پچھلی نسلوں کا سارا ماجرا سنا دینا چاہتا ہے۔ اسے شجرہ بھی یاد ہے اور بزرگوں کے عادات و اطوار بھی۔ وہ پاکستان کا احوال بھی معلوم کرنا چاہتا ہے اور اپنے یہاں کی معاشی ابتری کا حال بھی سنائے جاتا ہے۔ یہ کردار اپنی صورت حال میں اس مضبوطی سے جُڑا ہوا دکھایا گیا ہے کہ خفیف سا طنز اور فقرے بازی بھی افسانہ نگار کو ایک غیر حاضر مگر ہمہ وقت حاوی غیر شخص کے بجائے راوی کو بطور ایک کردار زیادہ مستحکم کرتی جاتی ہے۔ یہ ایک باکمال افسانہ نگار کی نشانی تو ہے مگر ایک تہذیبی شعور کی کارفرمائی بھی معلوم ہوتی ہے:

"اُدھر کی خبر اِدھر کم کم پہنچتی ہے اور پہنچتی بھی ہے تو اس طرح کہ اس پر اعتبار کرنے کو جی نہیں چاہتا۔ ایک روز شیخ صدیق حسن نے آ کر خبر سنائی کہ پاکستان میں سب سوشلسٹ ہو گئے ہیں اور پیاز پانچ روپے سیر بک رہی ہے۔ یہ خبر سُن کر دل بیٹھ گیا۔ مگر پھر میں نے سوچا کہ شیخ صاحب پرانے کانگریسی ہیں۔ پاکستان کے بارے میں جو خبر سنائیں گے ایسی ہی سنائیں گے۔ ان کے بیان پر اعتبار نہ چاہئے......"

کہانی کا انداز بیان اس کے اندر کھلی افسردگی کو چھپائے رکھتا ہے لیکن آخر ہوتے ہوتے وہ رقت کے آثار واضح

ہونے لگتے ہیں جس کا الزام محمد حسن عسکری نے ان کے پہلے مجموعے پر لگایا تھا، اور جو ابھی تک کہیں دبی سہی بیٹھی تھی۔ رقت طاری ہونے لگے تو کہانی کے پیچ ڈھیلے ہونے لگتے ہیں مگر کون کہہ سکتا ہے کہ اس کہانی میں ایسا ہوا ہے۔ تنے تانت جیسی نثر آخر وقت تک اپنی کیفیت برقرار رکھتی ہے، اور تاریخ کو اپنے اندر سموئے چلی جاتی ہے۔

''نیند'' بھی ۱۹۷۱ء کے واقعات کے حوالے سے لکھی جانے والی کہانیوں میں سے ایک ہے، اور واقعیت پسندی کے اس اسلوب میں لکھی گئی ہے جو انتظار حسین کے اس دور کی کہانیوں میں کم یاب ہے۔ اس کہانی میں بھی احساسِ جرم اور بعد میں ابھرنے والے رویوں کی بے حسی اُجاگر ہوتی ہے۔ واقعیت کا اسلوب ''شور'' میں بڑی پُرکاری کے ساتھ ایک شہر کے بدلتے ہوئے لینڈ اسکیپ کو ابھارتا ہے۔ ''صبح کے خوش نصیب'' میں ایک معصیت کرداروں پر حاوی ہوجاتی ہے — ان کی ریل گاڑی جنگل میں رکی کھڑی ہے اور ان کو معلوم نہیں کہ اب کیا ہونے والا ہے کرداروں کے رویے اور گفتگو سے ان کے معاملات کی پیچیدگی ابھرتی ہے۔ یہ انتظار حسین کے ان افسانوں میں سے ایک ہے جہاں متن کو ایک سیدھی سادی کہانی کے طور پر پڑھا جا سکتا ہے لیکن ایک ان کہی بات کے طور پر سیاسی و معاشرتی صورت حال پر تبصرہ اس کی بنت میں شامل ہے، مگر اس صفائی کے ساتھ کہ اس پر ہاتھ رکھنا ممکن نہیں۔

''رات'' اور ''دیوار'' حکائی اسلوب میں لکھی گئی ہیں۔ ''رات'' کے یاجوج، ماجوج اپنے کام کو لا حاصل اور لایعنی سمجھنے لگتے ہیں مگر ان کے پاس کرنے کے لیے اور کچھ نہیں۔ وہ صبح سے ڈرتے ہیں اور رات سے معنویت حاصل کرتے ہیں۔ ''دیوار'' کی استعاراتی کردار، یاجوج ماجوج پر رشک کرتے ہیں اور دیوار کا کچھ نہیں بگاڑ سکتے۔ دیوار کے اس پار جانے کی خواہش انہیں بے کل رکھتی ہے لیکن جو دیوار کے پار جھانک لیتا ہے اس کے پاس قہقہے کے سوا کچھ نہیں رہتا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے ان دونوں کہانیوں کو ''نفسیاتی'' قرار دیا ہے لیکن ان کا اسلوب سادگی کے باوجود رمزیت کی طرف مائل ہے۔

ان کہانیوں کا تعلق ''خواب اور تقدیر'' سے بھی ہے جو اس مجموعے کی ایک اور غیر معمولی outstanding کہانی ہے۔ ایک قافلہ جو مکّے جانے کے لیے نکلا ہے اور بار بار راستہ بھٹک کر کوفہ جا پہنچتا ہے، ان کے خواب مکّے کے ہیں اور ان کا مقدر کوفہ۔ بیانیہ اپنی جگہ مضبوط ہے اور کہیں کہیں اس شبہے کو سر اٹھانے کا موقع دیتا ہے کہ کہانی جس سطح پر چل رہی ہے، اس کے نیچے تہہ میں رموز و علامات کا ایک امکان اور ہے:

''ہاں کبھی میں سوچتا ہوں کہ کوفہ کیا اور کیوں؟ بار بار اس خیال کو دفع کرتا ہوں اور بار بار یہ خیال میرا دامن گیر ہوتا ہے کہ مبارک قریوں کے بیچ کوفہ کیسے نمودار ہوگیا اور کتنی جلدی نمودار ہوا۔ ہجرت کو ابھی ایسا کون سا زمانہ گزر گیا ہے۔''

واقعی، یہ کوفہ کہاں سے آ گیا۔ آدرش کے ٹوٹنے اور خوابوں کے فسخ ہونے کا حال اس افسانے میں بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس اعتبار سے یہ افسانہ پاکستانی معاشرے کی صورت حال کا سخت indictment ہے لیکن اس طرح کہ خطابت آتی ہے نہ آواز بلند ہوتی ہے۔ کہانی دھیرج کے ساتھ اپنی رفتار پر چلتی رہتی ہے۔

''پچھوے'' اس مجموعے کی ایسی کہانی ہے کہ جس میں انتظار حسین کا فن ایک نیا رُخ اختیار کرتا ہے۔ یہ جاتک کتھاؤں کے اسلوب کی بازیافت کا رجحان ہے اور یہ اسلوب ''پتے'' اور ''واپس'' میں بھی جاری رہتا ہے۔ موضوع یا ٹریٹ منٹ سے زیادہ ان کہانیوں میں جو تبدیلی رونما ہوئی ہے، وہ اسلوب بیان کی تبدیلی ہے جس کی وجہ سے یہ فوراً الگ اور نمایاں نظر آتی ہیں۔ یہاں زبان پر ہندی کا اثر واضح ہے۔ باقر مہدی کے اعتراض کا جواب دیتے ہوئے انتظار حسین نے اپنے

مضمون "نئے افسانہ نگار کے نام" میں یہ تسلیم کرنے سے انکار کر دیا ہے کہ یہ زبان ہندی ہے اور علی الاعلان اسے اردو ہی قرار دیا ہے۔ افسانہ نگار کی بات کا اعتبار کرتے ہوئے ہم بھی اسے اردو ہی مانیں گے، اردو کا ایک واضح روپ:

"وِدیا ساگر چپ ہو گیا تھا۔ اس نے بھکشوؤں کو اونچی آوازوں سے بولتے سُنا، لڑتے دیکھا اور چپ ہو گیا۔ سنتا رہا اور چپ رہا۔ پھر ان کے بیچ سے اٹھا اور گھر سے باہر گھر باسیوں سے دور ایک شال کے پیڑ کے نیچے سادھی لگا کر بیٹھ گیا اور کنول کے ایک پھول پر نظریں جمائیں جو پھولا، مسکایا اور مرجھا گیا۔ ایک پھول کے بعد دوسرا پھول، دوسرے کے بعد تیسرا پھول، جس پھول پر وہ درشٹی جماتا وہ پھولتا، مسکاتا اور مرجھا جاتا۔ یہ دیکھ اس نے شوک کیا اور آنکھیں موند لیں۔ تس دن آنکھیں موندے بیٹھا رہا......"

وِدیا ساگر کا یہ انداز افسانہ نگار کی اپنی صورت حال اور اس کے بعض رویوں کی یاد دلا دیتا ہے — دنیا سے الگ تھلگ بھی اور اس کے باوجود اس کی رفتارِ عمل کا ناظر بھی۔ مصنف نے جاتک کتھاؤں کو اٹھایا ہے لیکن سیدھے سبھاؤ ان کی باز گوئی نہیں کی، ان کو اپنے فنی اغراض و مقاصد کے تحت نئے سرے سے جوڑ کر نئے مفاہیم و معنی پہنائے ہیں۔ جاتک کتھا کے مانوس اور پہلے سے موجود متن میں اپنی مرضی کی افسانوی معنویت پیدا کر دی ہے۔ وہ جو مرغابیوں کے ساتھ ایک کچھوا اڑنے کی کوشش کرتا ہے، شرط یہ ہے کہ وہ چپ رہے۔

"کچھوے نے چپ رہنے کا وچن دیا۔ مرغابیوں نے ایک ڈنڈی لا کے کچھوے کے سامنے رکھی اور کہا کہ بیچ میں سے پانے دانتوں سے پکڑ اور دیکھ بولنا مت۔ پھر ایک مرغابی نے اپنی چونچ سے ڈنڈی کا ایک سرا اور دوسری نے اپنی چونچ سے دوسرا سرا پکڑا اور اڑ لیے......"

بولنا کچھوے کے لیے ترغیب (temptation) ثابت ہوتا ہے۔ وہ بولے بغیر نہیں رہ سکتا۔ ادھر بولا اور زمین پر گر پڑا۔ اس مختصر حکایت کو دوسری روایتوں سے جوڑ کر ان کے گرد مصنف نے افسانے کا تانا بانا تیار کیا ہے۔ اصل افسانہ گویا وِدیا ساگر کا predicament ہے اور گول چکر کاٹ کر وہیں پہنچتا ہے:

"یہ بھید پا کر وِدیا ساگر نے جانا کہ اس نے گیان کی مایا پائی۔ اور چلا اپنے پیڑ کی اور۔ پر اُرو بلو کے جنگل سے نکلتے نکلتے ایک بھاونا نے اس کے پیر پکڑ لیے۔ ہے وِدیا ساگر یہ تو نے بھید پایا ہے یا تجھے مارنے بہکایا ہے۔ وہ ایک دبدا میں پڑ گیا کہ ڈنڈی اس کے دانتوں میں ہے یا دانتوں سے چھوٹ گئی ہے۔ اس دبدا میں اس کا ایک پاؤں اُرو بلو کے جنگل میں تھا اور دوسرا پاؤں اپنے پیڑ کی طرف اٹھا ہوا تھا اور اگن کنڈ میں چاروں اور آگ دہک رہی تھی......"

گیان اور اس کے بارے میں شک وِدیا ساگر کی افسانوی واردات بن جاتے ہیں "پتے" اور واپس" میں بھی جاتکوں کے ذریعے سے افسانہ ڈھل کر سامنے آتا ہے۔" ان کہانیوں کے بارے پروفیسر گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے کہ:

"ان کے موضوعات میں زندگی کے بنیادی مسائل یعنی بقائے انسانی اور سرشتِ انسانی جیسے پیچیدہ سوالات کو لیا گیا ہے، لیکن اہمیت بالذات موضوع کی نہیں بلکہ اس کی فنی پیش کش کی ہے یعنی جس پیرائے میں اور جن وسائل سے اسے بیان کیا گیا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اس دور کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ ان کہانیوں میں بودھ جاتکوں اور ہندوستانی دیومالا کو پہلی بار اعلیٰ تخلیقی سطح پر استعمال کیا گیا ہے......"[۶]

اپنی کہانیوں کی بنیاد پر انتظار حسین سوم دیو کو اپنا ہم عصر قرار دیتے ہیں اور نئے افسانہ نگاروں سے کٹی کاٹ جاتے

ہیں۔ اپنے فنی سفر کے اس مرحلے پر انہیں بڑے پیچیدہ سوالوں کا سامنا ہے اور وہ بار بار یہ عندیہ دے رہے ہیں کہ اگن کنڈ میں آگ بھڑک رہی ہے۔

دیو مالا کے جس تخلیقی استعمال کا ذکر نارنگ صاحب نے کیا ہے، اس کی ایک توسیع شدہ اور قدرے مختلف، امتزاجی صورت ''کشتی'' میں نظر آتی ہے جو اپنے معنیاتی مفاہیم اور پیرایۂ بیان کے اعتبار سے منفرد افسانہ ہے اور مصنف کے تمام افسانوں کے درمیان ممتاز نظر آتا ہے۔ کہانی اس بلاخیز و تباہ کن طوفان کی ہے جس کا ذکر کئی مذہبی روایات میں ملتا ہے، جن میں انجیل، اسلام اور ہندو دھرم شامل ہیں۔ اسی طوفان سے پناہ ڈھونڈنے کے لیے کشتی بنانے کا عمل نجات کا وہ استعارہ ہے جو براہِ راست مذہبی صحائف اور اساطیر سے لیا گیا ہے اور ان کے درمیان ایک unifying theme بھی ہے۔ ان روایات کو بڑی مہارت کے ساتھ افسانے میں پرو دیا گیا ہے کہ وہ ایک ہی استعارہ بن جاتی ہیں یا ایسا ہیرا جس کے کئی پہلو ہوں۔ افسانے کی تعبیر کے وہ مقامات critical ہیں جہاں ایک روایت، دوسری روایت میں flow کر جاتی ہے اور پانی میں پانی مل جاتا ہے۔ یوں اس کہانی کی بڑی گہری تہذیبی معنویت بھی ہے۔

''یہ طعنے سن سن کر لمک کے بیٹے نوح نے آخر زبان کھولی اور کہا کہ اے میری زندگی کی شریک ذرا اس دن سے کہ تیرا تندور ٹھنڈا ہو جائے اور تو آ کر مجھے طوفان کی خبر سنائے اور مجھ بھولے منو جی یہ دیکھ کر بھونچک رہ گئے کہ مچھلی بڑی ہو گئی ہے اور باسن چھوٹا رہ گیا ہے ......''

نوح، حاتم طائی، منو جی، گل گامش، اُتنا پشتم سبھی اس بپھتے، امڈتے پانی کے سامنے یکساں ہو گئے ہیں، لیکن وہ مچھلی غائب ہو گئی ہے جو کبھی چھوٹی ہو جاتی کبھی بڑی۔ قدرتی آفت کے سامنے آنے والے لوگ ایک بار پھر اس کہانی کے افراد قصہ ہیں۔ لیکن یہ ''پانی کے قیدی'' کے سے سیدھے سادے لوگ نہیں ہیں۔ ان میں اساطیری ابعاد ہیں اور صدیوں کا ایسا سمناؤ کہ اردو افسانے میں اس کی کوئی اور نظیر نہیں ملتی۔

افسانہ ''کشتی'' ایسا غیر معمولی فن پارہ ہے جس کے بارے میں کئی نقادوں نے قلم اٹھایا اور اپنے اپنے طور پر اس کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی۔ ان مضامین میں خاص طور پر سہیل احمد خاں کا مضمون 'طوفان' مچھلی اور کشتی قابلِ ذکر ہے۔ سہیل احمد خان معروف نقاد ہیں جنھوں نے علامات اور داستانوں کے بارے میں خصوصیت کے ساتھ لکھا ہے اور انتظار حسین پر ایک سے زیادہ مضامین تحریر کیے ہیں۔ ان کا یہ مضمون ''کشتی'' کی اشاعت کچھ عرصے بعد ہی لکھا گیا اور ''محراب'' (لاہور) کے اسی شمارے میں شائع ہوا کہ جس میں ''کشتی'' پہلی بار شائع ہوا تھا۔ یہ مضمون اب ان کے مجموعے ''طرزیں'' میں شامل ہے۔ ۲

سہیل احمد خاں نے اس افسانے کی تین بنیادی علامتوں — طوفان، کشتی اور مچھلی کو ''روایتی تہذیبوں اور مذہبی روایات کی اہم علامتیں'' قرار دیا ہے۔ بارش سے آنے والا طوفان ''تخریب یا انتشار کی دلیل'' ہے، کشتی اس سے محفوظ رہنے کے لیے ایک ''پناہ گاہ'' اور مچھلی اس تجزیے کے مطابق، نجات دہندہ کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔'' بلکہ مچھلی تو ظاہر ہونے کے بجائے غائب ہو جاتی ہے اور پانے تلاش کرنے والوں کے ذہن میں شک اور خلش چھوڑ جاتی ہے۔ اس اعتبار سے یہ افسانہ مذہبی روایات سے ایک مختلف رُخ کی طرف چلا جاتا ہے کہ انتظار حسین روایت کے راستے سے نکل کر عقیدے کے بجائے تشکیک کی طرف جاتے ہیں۔ وہ ان معنوں میں حکایات کے ساتھ ساتھ کافکا کے بھی قریب ہیں۔

سہیل احمد خاں نے لکھا ہے:

''انتظار حسین کی کہانی پر غور کریں تو پتہ چلتا ہے کہ چاہے ان علامتوں کی اصل روحانی حقیقت تک وہ نہ پہنچے ہوں، روایتی علامتوں اور دستاویزات کے استعمال نے ان چیزوں میں یہ سطح ظاہر کر دی ہے۔ انتظار حسین کی کہانی کے آغاز ہی میں بتایا گیا ہے ''اندر حبس، باہر بارش، آدمی آخر کہاں جائے۔'' انتظار حسین کا مسئلہ بنیادی طور پر تہذیبی اور معاشرتی ہے (سیاسی معنویت سمیت) اور صورت حال یہ ہے کہ گھروں سے نکلے ہوئے لوگ کشتی میں ہیں اور گھروں کی یاد بھی ہے لیکن روایتی حکمت میں جو مرحلہ عبوری تھا یہاں بے حد طویل ہو گیا ہے......''

فاضل نقاد کے نزدیک انتظار حسین اپنے دوسرے ہم عصر افسانہ نگاروں کی بانسبت ''علامتوں کے روایتی تصور'' سے کہیں قریب ہیں۔'' یہ بات اپنی جگہ درست ہے لیکن ظاہر ہے کہ افسانے کی تمام تر تعبیر نہ تو ان روایتوں کے ذریعے ممکن ہے اور نہ سود مند۔ انتظار حسین ان روایتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے transgres کرتے ہیں۔ اسی ٹرانس فورمیشن یا کایا کلپ میں ان کا افسانہ ورود کرتا ہے۔

سہیل احمد خاں نے اپنے مضمون میں ایک اور اہم نکتہ اٹھایا ہے جس کا ذکر مناسب معلوم ہوتا ہے، اور وہ وقت کے حوالے سے ہے:

''مرسیا ایلیاد نے جدید افسانے میں دیو مالائی عناصر کی موجودگی کے سلسلے میں یہ ذکر کیا ہے کہ جدید افسانہ نگاروں کے یہاں ''ذاتی اور تاریخی وقت'' کے پار جا کر ایک ''عجیب'' اور ''نادر وقت'' میں سانس لینے کی خواہش نظر آتی ہے۔ اسی چیز کی مثالیں تو خیر جدید افسانے میں بالکل واضح ہیں۔ انتظار حسین کی اس کہانی میں بھی یہی کیفیت ہے، بلکہ یہاں تو مختلف تہذیبوں کی کہانیوں کو ملا کر ایک ''نادر وقت'' سامنے لایا گیا ہے۔''

سہیل احمد خاں نے روایتی علامتوں کے حوالے سے اس کہانی کا تفصیلی تجزیہ کیا ہے اور ساتھ ہی یہ اشارہ بھی کیا ہے کہ ''یہ کہانی ہمارے موجودہ سیاسی اور تہذیبی سیاق و سباق میں بھرپور معنویت'' رکھتی ہے، اگرچہ اس معنویت کی انہوں نے مزید وضاحت نہیں کی۔ یہ مضمون اس لیے بھی اہم ہے کہ اردو کے کسی اور افسانے کا اس نہج سے تجزیہ نہیں کیا گیا۔ یہ امکان بھی یاران طریقت کو اسی افسانے میں نظر آیا۔

ایسا عمدہ تجزیہ بھی اس افسانے کے معنوی امکانات کو exhaust نہیں کر سکا۔ یہ افسانے کا اعجاز نہیں تو اور کیا ہے؟

''گلی کوچے'' اور ''کنکری'' سے ''آخری آدمی'' تک، اور ''آخری آدمی'' سے ''شہر افسوس'' اور ''کچھوے'' تک انتظار حسین کا فن مسلسل آگے بڑھتا رہا ہے اور اس کے بعد تک افسانوں میں نئے اسالیب اور نئے انداز دیکھنے کو ملتے رہے ہیں جیسے مصنف افسانوں کے ذریعے نامعلوم کی دنیا میں آگے بڑھتا جا رہا ہو، ہر بار چند قدم اور۔ اس کے سامنے تسخیر کرنے کے لیے نئے جہاں موجود ہیں۔ ''خیمے سے دور'' پہلا مجموعہ ہے جو آگے جاتا ہوا محسوس نہیں ہوتا۔ یہاں کوئی نیا امکان سامنے نہیں آتا بلکہ پہلے سے حاصل شدہ فنی کامیابیوں کو دوبارہ برتنے کا عمل نظر آتا ہے۔ یوں اس مجموعے میں انتظار حسین کے فن میں ترقی کے بجائے ٹھہراؤ نظر آتا ہے۔ لیکن بہرحال، ٹھہراؤ کا مطلب زوال نہیں ہے۔ وہ اگر آگے نہیں جاتے تو اپنے پچھلے اسالیب پر قائم رہتے ہیں اور ان میں مزید کہانیوں کا اضافہ کرتے رہتے ہیں۔

''نر ناری'' اس مجموعے کا ایک اہم افسانہ ہے، جو ''بچے'' اور ''کچھوے'' کے اسلوب میں لکھا گیا ہے۔ سروں کے اولنے بدلنے کی کہانی کے بیچ یہ سوال اہم ہے کہ فرد کی ذات تشخص کس چیز سے ہوتی ہے، اس شخص کی ذات کس حوالے سے

جانی جائے گی، اس جسم سے کہ جس کا دھڑ اس کا ہے یا اس جسم سے کہ جس کا سر اس کا ہے؟ بھیّا کون ہے اور پتی کون؟ روایتی کہانیوں کے ذخیرے سے لی گئی صورتِ حال اور کرداروں کو انتظار حسین نے جدید ٹریٹ منٹ کے ذریعے تازہ دم کر دیا ہے۔

"دھاول اپنے کہے کو زیادہ دن نہیں نبھا سکا۔ زبان سے لاکھ کچھ کہتا، اندر تو چور بیٹھا ہوا تھا۔ بس ایک پھانس سی چبھتی رہتی کہ یہ تن کسی اور کا ہے۔ سر اپنا دھڑ پرایا۔ کیسی ان مل بے جوڑ بات ہے اور اسے اپنا پورا وجود اٹکل بے جوڑ دکھائی پڑتا۔ جب رات پڑے مدن سندری اس کے سنگ آرام کرتی تو وہ دبدا میں پڑ جاتا کہ وہ تن کس تن سے مل رہا ہے....."

اس کردار کی کشمکش میں ایک نفسیاتی رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ لیکن اس کی الجھن سے باہر نکلنے کا راستہ عجیب ہے۔ دھاول کو رشی سیدھا مشورہ دیتے ہیں کہ جب تک نرناری، نرناری ہیں، الجھن کس بات کی:

"آنکھوں سے پردہ اٹھ چکا تھا۔ بیچ جنگل سے گزرتے گزرتے دھاول نے مدن سندری کو ایسے دیکھا جیسے جگوں پہلے پرجاپتی نے اوشا کو دیکھا تھا اور مدن سندری دھاول کی ان لالسا بھری نظروں کو دیکھ کر ایسے بھڑکی جیسے اوشا پرجاپتی کی آنکھوں میں لالسا دیکھ کر بھڑکی تھی کہ بھڑک کر بھاگی پھر پہا ہوئی....."

یہ اختتام معنی خیز ہے اور انتظار حسین کے افسانوں میں منفرد بھی۔ یہاں جنس ایک ایسی قوت کے طور پر سامنے آتا ہے جس کے آگے کرداروں کی الجھن فرد ہو جاتی ہے اور وہ بدن کی حقیقت کے آگے سر جھکا لیتے ہیں۔ "پتے" جیسی کہانی میں یہ ملاپ، راستے کی مشکل تھا یہاں ایک نئی منزل ہے۔

انتظار حسین نے اس کہانی کی بنیاد جس پرانے قصّے پر رکھی ہے، اس نے بعض دوسرے ادیبوں کو بھی انسپائر کیا ہے اور اس مماثلت کی بنیاد پر اعتراض اٹھایا گیا ہے۔ اپنے سفرنامے "جمنا سے کاویری تک" (شمولہ "نئے شہر پرانی بستیاں") میں جنوبی ہند کی اس محفل کا ذکر کیا ہے جہاں انہوں نے یہ کہانی پڑھ کر سنائی تھی:

"تب میں نے انہیں بپتا سنائی کہ صاحب یہ کہانی لکھ کر تو میں چور بن گیا۔ لاہور میں یہ کہانی رسالے میں پڑھ کر میرے ایک دوست نے کہا تھا کہ انتظار حسین نے یہ کہانی ٹامس مان کے یہاں سے اڑائی ہے۔ اب اس دیار میں آ کر مجھے یہ پتہ چلا کہ میں نے یہ مضمون گریش کرناڈ کے یہاں سے چُرایا ہے۔ میں یہاں بھی وہی جواب دوں گا جو لاہور میں دے چکا ہوں۔ میں نے یہ مضمون اصل میں وہاں سے چُرایا ہے۔ جہاں سے ٹامس مان نے اخذ کیا تھا اور گریش کرناڈ نے لیا ہے۔ بجھ لیجئے کہ بیتال پچیسی سے۔ مگر جناب بیتال پچیسی میں تو اور کہانیاں بھی تھیں۔ اسی کہانی پر جا کر آپ کی نظر کیوں گئی۔ بھائی، آپ نے صحیح پوچھا۔ مگر یہ بات تو اس کہانی سے پوچھنی چاہئے۔ معلوم کیا چاہئے کہ اس کہانی میں کون سا جادو ہے یا کون سی روح چھپی بیٹھی ہے کہ جو کہانی کار اسے ہاتھ لگاتا ہے وہ پکڑا جاتا ہے....."

ٹامس مان نے اس قصّے کی بنیاد پر Transposed Heads کے نام سے طویل مختصر افسانہ لکھا۔ گریش کرناڈ نے Hayvadana نام کا ڈرامہ لکھا۔ ایک تقابلی مطالعہ اس طور پر بھی کیا جا سکتا ہے کہ ان تین مختلف ادیبوں نے اس قصّے کو کس روپ سے دیکھا، اس کی کن باتوں سے دل چسپی لی اور اس کو اپنے انداز و اسلوب میں صورت دی، اس کے معنی کیا نکلتے ہیں۔

قصّوں سے پہلے ان کو مختلف انداز میں سنانے والے قصّہ گوؤں کا ذکر لازم ہے۔ ٹامس مان نے قصّے کے مرکزی نسوانی کردار کو سیتا کا نام دیا ہے اور لکھا ہے کہ یہ قصّہ اس قدر Sanguinary ہے کہ سننے والے کے ذہن کی طاقت سے شدید مطالبہ کرتا ہے کہ مایا سے بچ کر نکل جائے۔ اس کے بعد وہ قصّہ سنانے والے کی طاقت اور ہمت کی طرف توجہ بھی

دلاتے ہیں، جس کے بارے میں سننے والوں کو ہی نہیں پڑھنے والوں کو بھی سوچنا چاہیے۔

It would be well for the listener to take pattern from the fortitude of the teller, for it requires, if anything, more courage to tell such a tell than to hear it.

یہ تو ماس مان کی خود تحسینی نہیں ہے، اس کا اطلاق انتظار حسین پر بھی بخوبی ہوسکتا ہے۔

اس نہج پر تحقیق اور تجزیہ کسی حد تک ہوا ہے، خاص طور پر اس کہانی کے حوالے سے۔ اس کا تذکرہ خود افسانہ نگار کے ہاں ملتا ہے۔ ''جستجو کیا ہے'' میں انتظار حسین نے قدرے افسانوی انداز میں ممبئی کی ایک خاتون محقق سے ملاقات کا ذکر کیا ہے جنھوں نے اس موضوع سے اپنی دلچسپی افسانہ نگار کے سامنے بیان کی۔

''...... یہ تو تحقیق کا موضوع ہے کہ سنسکرت کی کسی بہت پرانی کہانی نے تین ملکوں میں الگ الگ بیٹھے تین لکھنے والوں کو متاثر کیا اور ان تینوں نے اپنے اپنے رنگ سے اس کے حوالے سے ناول، افسانہ، ڈرامہ لکھ ڈالا تو مجھے ادھر سے یہ پروجیکٹ ملا ہے۔ میں اس پر کام کر رہی ہوں......''[۸]

ان خاتون کا نام آگے چل کر معلوم ہوتا ہے کہ یہ ڈاکٹر وبھا سورن ہیں۔ افسانہ نگار نے یہ ذکر بھی کیا ہے کہ ''ان سے دوستی بھی اچھی خاصی ہوگئی۔'' اور وہ ان کے ساتھ ان کے گھر چلا جاتا ہے، اس کے باوجود کہ وہ گھر یال تھا کرے کے پڑوس میں ہے...... جانی واکر پر فلمائے گئے مشہور گانے کے مصداق کہ ''یہ ہے بمبئی میری جان......'' ان تمام باتوں میں تحقیق کی بات وہیں رہ گئی۔ ڈاکٹر وبھا، اپنا نام انگریزی میں یوں لکھتی ہیں:Vibha Surana۔ انھوں نے اپنے ایک انٹرویو میں اس کی وضاحت کی کہ وہ اس موتیف کی تلاش میں تو ماس مان کے ناول، گریش کرناڈ کے ڈرامے اور پھر اس افسانے تک پہنچیں۔[۹] اس افسانے کا انھوں نے جرمن زبان میں ترجمہ کیا۔

یہ احوال نامکمل داستان ہے لیکن اس سے یہ سند یہ ضرور ملتا ہے مختلف ماخذ سے حاصل کردہ کہانی کی بدلتی ہوئی صورتوں کا باہمی تقابل اور اس نہج پر تجزیہ تنقید کا الگ انداز ہے جس کے ذریعے ان کہانیوں کی معنویت پر غور کیا جاسکتا ہے۔ بعض نقاد اس بات پر اعتراض کرتے ہیں کہ یہ کہانی طبع زاد نہیں لیکن ظاہر ہے کہ یہ محض سطحی اعتراض ہے۔ داستان کی دنیا میں یہ رسم عام ہے اور بازگوئی سے داستان گو کا مقصد اور اس کی بیان کردہ کہانی کی معنویت ظاہر ہوتی ہے۔ سلیم احمد نے نچلے دھڑ، ادھورے اور کسری آدمی، نچلے دھڑ والے آدمی کو تنقیدی تصورات کے طور پر استعمال کیا تھا اور بیسویں صدی کی اردو شاعری کے معتدبہ حصے کو انھوں نے ادھورے دھڑ والے آدمی کی کارفرمائی قرار دے کر مسترد کر دیا تھا۔ اس کے برخلاف انتظار حسین کے افسانے میں کٹا ہوا دھڑ بھی ادھورا نہیں رہنے پاتا۔ ان کو جسم کی حقیقت پر زیادہ پختہ اعتقاد ہے۔ اپنی صلاحیت کی بدولت ادھورا جسم بھی پورا ہو جاتا ہے اور اس سالمیت کو دوسروں سے تسلیم کروا کے دم لیتا ہے اور یہی رشی کا گیان بن جاتا ہے۔ سر دھڑ کے کھیلے کے بعد اور ایک دوسرے سے اس طرح شرمانے لجانے کے بعد جیسے شجر ممنوعہ کا پھل کھانے کے بعد آدم اور حوا، دھاول جنگل میں بیٹھے دیوآنند رشی کے سامنے اپنا مسائلہ رکھا ہے:

''مہاراج! تم مہا گیانی ہو۔ سرشٹی کے کتنے بھید تم نے پائے۔ جیون کی کتنی گتھیاں سلجھائیں۔ ایک گتھی یہ بھی سلجھا دو۔''

رشی جی کا جواب دوٹوک ہے کہ اس میں شک وشبے کی گنجائش نہیں رہتی:

''مورکھا! کس دبدا میں پڑ گیا۔ سو باتوں کی ایک بات تو نر ہے۔ مدن سندری ناری ہے۔ جا! اپنا کام کر!''

یوں دھاول بدن کے ادھورے پن سے گزر جاتا ہے۔ افسانہ نگار کو جسم کی حقیقت اصل ماجرا معلوم ہوتی ہے اور اس کی فتح مندی کے بیان پر وہ افسانے کو انجام پر پہنچا کر مکمل کر دیتا ہے۔ جسم کی لذت سے سرشار ایسی فتح ان افسانوں میں کم ہی دیکھنے میں آتی ہے۔ یہاں پر نرالا سا سے بھر گیا ہے اور ناری پسپا ہوئی جا رہی ہے، معاً ایسا لگتا ہے کہ ڈی ایچ لارنس منقلب ہو کر قدیم ہندوستان میں پہنچ گیا ہے۔ مگر ایک فرق نمایاں ہے۔ کہانی کے آغاز میں ون سندری کے گورے، گرم بدن کے بیچ میں یاترا کرنے کا ذکر ہے تو ہاتھوں کے لمس سے۔ لارنس ہاتھ پر اکتفا تو نہ کرتا۔ اس کی دلچسپی چند اور اعضاء سے بھی تھی۔ پھر جہاں سے لارنس اپنا بیان شروع کرتا انتظار حسین کا افسانہ ایک جملے کے بعد ختم ہو جاتا ہے۔ اب نر ناری کے ملاپ کا سے ہے اور افسانہ نگار انہیں ایک دوسرے کے ساتھ چھوڑ دینا چاہتا ہے۔ دھڑ اپنے آپ میں ادھورا نہیں ہے، آدمی پورا ہے۔

اس مجموعے کی دونوں ابتدائی کہانیاں، ''خیمے سے دور'' اور ''سفر منزل شب'' ایک خاص صورت حال میں مبتلا افراد کی کہانیاں ہیں جہاں صورت حال کرداروں پر اتنی غالب آ جاتی ہے کہ ان کی انفرادی شناخت مٹ جاتی ہے۔ ''خیمے سے دور'' میں کردار بے نام ہیں، ''سفر منزل شب'' میں ان کے باضابطہ نام ہیں، مگر اس سے زیادہ فرق نہیں پڑتا، برائے نام۔ یہ پیچھے مصنف کا ایک خاص انداز بن گیا ہے اور انہوں نے اس فضا کو کئی کہانیوں میں کامیابی کے ساتھ برتا ہے۔ ''خیمے سے دور'' کے کرداروں کو شک ہے کہ وہ خیمے سے نکلے ہیں یا نہیں، لیکن وہ کردار جو کہانی کا آخری فقرہ ادا کرتا ہے، اسی بات کو غنیمت جانتا ہے کہ کم از کم اسے یاد تو ہے۔ گویا حافظہ ہی اس کا امتیاز ہے۔ یہ حافظہ اسے اپنی ابتداء سے تحفظ عطا کرتا ہے نہ نجات، بس اس کو اپنے ساتھیوں سے مختلف کر دیتا ہے۔ ''سفر منزل شب'' میں شبہ دوسرے لوگوں پر ہی نہیں، اپنے آپ پر بھی ہے۔

''پورا گیان'' اور ''برہمن بکرا'' قدیم ہندوستانی قصوں سے اخذ کی گئی ہیں۔ ان میں اصل قصے کے مواد کو ساتھ ساتھ قصے کا اسلوب اور انداز پیشکش اپنے طور پر بھی اہمیت رکھتے ہیں۔ ''پورا گیان'' میں علم کی جستجو کو ختم نہ ہونے والا راستہ بتایا گیا ہے — ''پورا گیان کسے ملا ہے، سو ماتو کو جاننے کہ چلتا رہ۔'' یہ بات لکھنے والے کے لیے بھی درست ہے۔ برہمن بکرا کی امیج خالدہ حسین کے افسانے کی یاد دلا دیتی ہے کہ بکرے کی ایک ہی امیج دو مختلف افسانہ نگاروں کو الگ الگ راستوں پر لے جاتی ہے۔ ''دھوپ'' اور ''بروکی کہانی'' دونوں محبت کی کہانیاں ہیں اور ایک بار پھر معاصر واقعیت میں لوٹ آتی ہیں۔ ''بروکی کہانی'' میں محبت کی یاد، بچھڑے ہوئے وطن کی یاد کے ساتھ گھل مل جاتی ہے اور ان دونوں کے یکساں ناقابل حصول ہونے کا احساس بے وجہ اداسی کا سبب بن جاتا ہے:

''مگر اب پھر اداسی کی گھٹا دل و دماغ پر چھا چلی تھی۔ عالم وہی کچھ سونے کا کچھ جاگنے کا اور اداسی کی گھٹا تھی کہ گہری ہوتی چلی جا رہی تھی۔ اندر ہی اندر اٹھتی ہوئی دکھ کی ایک لہر — اب میرا رشتہ اس کے ساتھ نہیں، اس کے خواب کے ساتھ ہے اور وہ آدھے سوتے آدھے جاگتے میں بڑبڑایا، اے بستی، اے عورت...... ''

بستی کا اس عورت میں منقلب ہو جانا ایک نئے افسانوی امکان کے طور پر یہاں سامنے آتا ہے، مگر بس ایک جھلک، اس کے بعد حسرت ہے اور خلش۔

''وقت''، ''انتظار'' اور ''پلیٹ فارم'' میں موڑ ملتا جلتا ہے اور کہانیاں کوئی نئے انداز کی کامیابی حاصل کرنے کے بجائے اس سے پیش تر لکھی جانے والی کہانیوں کی قدرے بدلی ہوئی شکل سامنے لے کر آتی ہیں۔ ''وقت'' میں موجودہ عہد کا سامان ہے اور اسلوب میں واقعیت۔ حقیقت کا اسلوب ''پلیٹ فارم'' میں بھی ہے جہاں صورت حال نہ تو ماورائی ہے نہ غیر

واضح۔۔۔ ریل کی پٹڑی پر نامعلوم وجہ سے رُکی ہوئی ریل گاڑی اور طرح طرح کے، رنگ رنگ کے مسافروں کی پریشانی کہ گاڑی کب چلے گی؟ حقیقت کا انداز واضح ہونے کے باوجود، اس کے پردے میں ایک علامتی کیفیت معلوم ہوتی ہے کہ یہ اس ایک صورت حال کے علاوہ عمومی صورت حال کی عکاسی بھی ہے جہاں جنبش، حرکت، وسیلۂ سفر اور منزل کا انتظار بھی کو ہے۔ نہ گاڑی کے چلنے کی خبر ملتی ہے نہ حالات کے بدلنے کی۔ ان سوالوں کا جواب کسی کے پاس نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ کہانی نہ تو ایسے سوال کا حتمی جواب دیتی ہے اور نہ اس سے اس طرح کے جواب دینے کی توقع کرنی چاہیے۔ کہانی کی کامیابی اس بات میں ہے کہ ذہن کو ایک واضح، مرئی شکل دے دیتی ہے — ان کرداروں کی تکلیف ہمیں پہنچنے لگتی ہے۔ ہم اپنے آپ کو بھی ان کرداروں میں پڑھ سکتے ہیں کہ ان سوالوں کا جواب ہمارے پاس نہیں ہے۔ اور نقاد لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ انتظار حسین کے کردار اور ان کی صورت حال ہم سے باہر کی کوئی چیز ہے۔

''چیلیں'' کی بنیاد بھی پرانے قصوں کی روایت پر ہے لیکن اس بار یہ کہانی پرانے یونانی قصوں اور ہومر کے اساطیر سے آئی ہے۔ یہ انتظار حسین کی غالباً واحد کہانی ہے جس کا تمام تر مواد مغرب کی کلاسیکی روایت سے لیا گیا ہے۔ لیکن افسانہ نگار کی کامیابی یہ ہے کہ اس نے وہاں سے اخذ کردہ قصّے کو اپنے مخصوص رنگ میں ڈھال لیا ہے اور اسلوب و بیان میں اپنے یہاں کے متوازی قصوں کے بیان کی آمیزش کی ہے۔

''خالی گھر'' اور ''پرانی کہانی'' پہلے کی لکھی ہوئی کہانیاں ہیں جو کسی اور مجموعے میں شامل نہ ہو سکنے کی وجہ سے یہاں شائع کی گئی ہیں۔ ''خواب میں دھوپ'' ان کہی باتوں اور پرانے معاملات کی دبی دبی خلش کی کہانی ہے جس کو مصنف نے اپنے بعض دوسرے افسانوں میں زیادہ بہتر طور پر develop کیا ہے۔ ''حصار'' بھی پرانی کہانی ہے جو اس مجموعے کی باقی کہانیوں سے پہلے لکھی گئی لیکن کسی اور کتاب میں شامل ہونے سے رہ گئی ہے۔ یہ کہانی بھی اپنی تکمیل کا دائرہ بہت کامیابی کے ساتھ طے کرتی ہے اور اس میں مصنف کے اسلوب کے کچھ ایسے خفتہ امکانات نظر آتے ہیں جو اس کہانی کی حد تک مکمل ہیں لیکن زیادہ آگے نہ بڑھ سکے۔

''سیڑھیاں'' کے کردار بھی کم عمر ہیں مگر یہاں ایک نوجوان کا کردار زیادہ واضح ہے اور اس کی اُلجھنیں بھی اس طرح سامنے آتی ہیں کہ مصنف کے کم ہی افسانوں میں نظر آتی ہیں۔ والد نے حصار نہیں کھینچا اور شاید اسی سبب تحفظ کا امکان معدوم ہو گیا، اس کے بعد بے یقینی ہے اور وسوسے، بے نام پریشانیوں اور گھر میں بے آرامی۔ میر صاحب بتا دیتے ہیں کہ:

''سفلی عمل میں پاک نجس کی تمیز نہیں ہوتی اور بھائی اب تو سفلی عمل ہی رہ گیا ہے۔۔۔۔۔''

گزرے ہوئے دن اور توہمات کا ریلا اس کردار کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے لیکن ابھی اس ریلے کے آگے، گلی محلّے، کوچہ و بازار معدوم اور بے نشان نہیں ہوئے۔ خارج سے اس کا رشتہ قائم ہے۔ اور اس نے جو قصّے سن رکھے ہیں، ان کو فرضی سمجھتا ہے اور پھر بھی ڈرتا رہتا ہے:

''وہ اپنے آپ سے خفا خفا چل رہا تھا۔ آخر یہ بھولے بسرے قصّے جن کا کوئی سر پیر نہیں، کیوں یاد آ رہے ہیں۔ کھن کھجورا کہیں دماغ کے اندر ہو سکتا ہے؟ آخر کیسے اور کیوں؟۔۔۔۔۔''

افسانے کا مرکز وہ پرانے قصّے نہیں بلکہ ان کا پیدا کردہ خوف ہے جس کی تصویر کشی عمدگی سے کی گئی ہے۔ رفتہ رفتہ یہ خوف انتظار حسین کے افسانوں سے اٹھ گیا اور پرانے قصّے باقی رہ گئے۔ ''حصار'' میں خوف کی یہ کیفیت قائم ہے جو مصنف

کے ہاں سے شام کی دھوپ کی طرح اب رخصت ہونے والی ہے۔ جب تک یہ ساتھ چلے غنیمت ہے۔

افسانے کا انداز اپنے سے آگے کے قصوں کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے:

نعیم کا گھر اب قریب تھا اور جائزوں کے لئے جو چیزیں اسے مطلوب تھیں۔ اس کے منصوبوں نے اس کی توجہ کو بہت حد تک جذب کر لیا تھا مگر کوئی گم نام ہزار پا خیال شاید ابھی تک اس کے ذہن کے کسی عقبی گوشے میں چپکے چپکے رینگ رہا تھا کہ طبیعت اس کی پوری طرح بحال نہیں ہوئی تھی۔ اصل میں اوربز کھا بز خیالوں اور یادوں نے اسے بہت بے مزہ کر دیا تھا اور وہ سوچ رہا تھا کہ جس خیال کا سر پیر نہیں ہوتا اس کے ہزار پیر ہوتے ہیں جو کبھی کانوں کی راہ اور کبھی آنکھوں پتیوں کے ذریعہ کبھی انگلیوں کی پوروں کے اندھے راستے رینگتا رینگتا دماغ میں داخل ہو جاتا ہے۔ اس نے طے کیا کہ حواس لعنت ہیں، وہ کون حکیم تھا جس نے اہل نظر کو کچھوے کے نقش قدم پر چلنے کی تلقین کی تھی؟ کچھوا جس کی پشت حصار ہے کہ اس کی بدولت وہ درد و الم سے محفوظ رہتا ہے۔ اس کی پشت حصار ہے کہ حصار کا بار اس کی پشت پر ہے؟ اور اہل نظر کچھوے ٹھہرے یا کچھوا اہل نظر ہے؟ اور آدمی؟ آدمی تو ظالم و جاہل ہوا کہ بے منت حصار جینا چاہتا ہے؟ سوئی ایسے پیروں والے سوال اس کے ذہن میں پھر رینگنے لگے تھے۔ اس نے جلدی سے قدم تیز کئے اور نعیم کے بند دروازے پر رکتے ہوئے زور سے دستک دی۔

ہزار پائے کی اس امیج کو ہم ایک ابتدائی شکل میں دیکھ رہے ہیں۔ یہ رینگ کر بہت آگے تک جائے گا۔ ''ہزار پایہ'' خالدہ حسین کا افسانہ ہے جسے جدید ادب کے نمائندہ افسانوں میں شامل کیا جاتا ہے۔ وہاں یہ تام ایک اور بھرپور اور قطعاً مختلف استعارہ بن جاتا ہے۔ لیکن اس آئندہ افسانے کی ایک ہلکی سی آہٹ یہاں سرسراتی اور کلبلاتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اسی طرح کچھوے بھی خود انتظار حسین کے ایک اور افسانے میں سامنے آتے ہیں مگر وہاں وہ غیر ضروری گفتگو اور مشکل وقت میں چپ نہ رہنے والے کی علامت ہیں، یہاں کی طرح اہل نظر نہیں۔ شاید یہاں حشرات الارض میں گہری رمزیت ہے اور چیزوں پر اعتبار قائم ہے جو آگے چل کر اٹھ جائے گا۔ لیکن وہ جو کہتے ہیں یہ ایک اور کہانی ہے۔

حواشی

(۱) مظفر علی سید، انتظار ستان میں، مشمولہ فن اور اہل فن، دستک سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۱۹ء۔

(۲) معروف نقاد ہیرلڈ بلوم نے متعدد مقالات پر افسانے کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے لیکن اس بارے میں اس کی مبسوط رائے کے لیے دیکھیے:

Harold Bloom, Short Story Writers and Short Stories, Chelsea House Publishers, USA, 2005.

(۳) Ceza Kassen and Malat Hashen, Fights of Fantasy: Arabic Short Stories, Cairo, 1985.

(۴) محمد سلیم الرحمٰن، شہرِ افسوس، سویرا، لاہور، نمبر ۴۹، اپریل ۱۹۷۵ء۔

(۵) M. U. Memon, edited with an introduction, The Seventh Door and other stories, Lynne Rienner Publishers, USA, 1998.

(۶) گوپی چند نارنگ، انتظار حسین کا فن: متحرک ذہن کا سیال سفر، مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۸۱ء۔

(۷) سہیل احمد خاں، طوفان، مچھلی اور کشتی۔ مشمولہ طرزیں۔

(۸) انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟

(۹) Vibha Surana Conversation with Charanjeet Kawer Muse India Archives, Issue 41m 2012.

●○●○●○●

افسانے: حاضر، موجود، حال

منھو میاں اڑ چکے ہیں اور پنجرہ خالی پڑا جھول رہا ہے۔ ایک ہاتھ آگے بڑھتا ہے اور پنجرے میں رکھی ہوئی پیالی میں روز پانی بدل دیتا ہے۔ ایک موہوم سی امید ہے کہ شاید کسی دن ــــ یہ ایک افسانے کا موضوع بھی ہے اور خود مصنف کی اپنی کیفیت کا ایک عکس بھی جہاں پرندے سب اڑ کر جا چکے، اور ان کی یاد رہ گئی یا واپسی کا امکان۔ اس مجموعے تک آتے آتے افسانہ نگار کا فن اب ایسی علامتوں کی یاد دلاتا ہے۔

پنجرہ اور پرندے اس سے پہلے ''اجنبی پرندے'' میں بھی افسانے کا نفسِ مضمون بنے تھے اور اس سے اگلے مجموعے میں ایک چھوڑ، دو کہانیوں میں بھی سامنے آئیں گے۔ یہ سب کہانیاں ایک ہی تصویر کے مختلف versions نظر آتی ہیں جو باکمال مصور نے مختلف وقتوں میں بنائی ہیں اور مختلف ہوتے ہوئے بھی شاید ایک ہی تصویر ہیں۔ ایک بے زبان پرندے سے انسیت کے سوا اس افسانے میں کوئی اور خاص بات نظر نہیں آتی۔ کیا یہ تعلق، زندہ چیزوں سے تعلق کا نعم البدل بن سکتا ہے، یہ افسانے ایسے کسی سوال کا متحمل نہیں ہو سکتا۔

اس مجموعے میں دو اسالیب کی کہانیاں رلی ملی نظر آتی ہیں، قدیم ہندوستانی قصوں سے ماخوذ یا پھر واقعیت نگاری کو اس اسلوب میں لکھی جانے والی کہانیاں جو ادھر مصنف کی توجہ کم ہی حاصل کر پاتا ہے۔ واقعیت نگاری کی یہ کہانیاں زیادہ تر سطحی انداز کی حامل ہیں اور ان سے یہ گمان نہیں گزرتا کہ یہی مصنف، اس اسلوب میں کمال فن کا مظاہرہ کر چکا ہے۔ اسی لیے شاید اس کتاب پر ایک تبصرے میں، میں نے لکھا تھا کہ ''یہ کہانیاں اپنی تمام تر خوبیوں کے باوجود کہانی کار کے لیے بہت سے نئے چاہنے والے پیدا نہیں کر سکتیں۔ دوسری طرف ان کی یکھ پر جوش عقیدت مندوں کے احترام کو متزلزل بھی کر سکتی ہیں'' (بحوالہ آصف فرخی: ''راستے جو اپنائے نہ گئے'' مشمولہ ارتضی کریم: انتظار حسین، ایک دبستان)

واقعیت نگاری کے اسلوب میں لکھی جانے والی کہانیوں کی تعداد خاصی ہے۔ ''تعلق'' میں رشتہ عادت سے قائم ہوا ہے، اخبار مانگ کر پڑھنے کی عادت۔ ''اختر بھائی'' سرسری سی کہانی ہے اور ''میگزین اسٹوری'' معلوم ہوتی ہے۔

اس مجموعے کی چار کہانیوں میں قدیمی ہندوستان کا افسانوی ماجرا افسانے کی شکل میں ڈھالا گیا ہے۔ ''پچھتاوا'' میں انسان کا جنم ہی زیاں کا باعث ہے اور سارا پچھتاوا اسی پر ہے۔ مادھو ماں کے پیٹ میں محفوظ ہے مگر سوالوں کا تجسس اسے اس جنت سے باہر، دکھ کی نگری میں لے آتا ہے۔ ''نرالا جانور'' میں ناری ایک بار پھر ترغیب بن کر سامنے آتی ہے اور جنمی جنے

کی تقدیر اسے مجبور کردیتی ہے کہ اس کے ہاتھ خون میں رنگے جاتے ہیں۔ کیا قتل تقدیر کی مجبوری ہے اور انسانی ارادہ اس میں کچھ نہیں کرسکتا؟ وہ یاس جی اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

''پھر وہ یاس جی آپ ہی آپ اداس ہوگئے۔ دھیمی ہوئی آواز میں بولے'' آدمی نرالا جانور ہے۔ بدھی رکھتا ہے۔ بدھی کو کام میں نہیں لاتا۔ سمجھاؤ تو سمجھتا نہیں۔ منع کرو تو مانتا نہیں۔ سو ہونی ہو کر رہتی ہے......''

''بندر کہانی'' اور ''طوطے مینا کی کہانی'' جاتک کتھاؤں، لوک قصوں کا مواد افسانے کی شکل میں پیش کرتے ہیں۔ ان کہانیوں میں کوئی نئی یا گہری بات نظر نہیں آتی۔ ''مسلکند'' میں ایک اور راستہ ملتا ہے جہاں ہندو دیو مالا کا رشتہ اصحاب کہف سے مل جاتا ہے۔ اس نوع کی ملاقات ''کشتی'' میں زیادہ کامیابی کے ساتھ ہو چکی ہے لیکن یہ کہانی، پرانی روایت کو نئی معنویت بھی دیتی ہے اور فنی وتہذیبی معنویت کی حامل ہے۔

''بخت مارے'' موجودہ شہری بدامنی اور تناؤ کے پس منظر میں لکھی گئی ہے۔ گھر میں گھس کر لوٹ مار کرنے والے نوجوان، امی جی سے یہ التجا بھی کرتے ہیں کہ اس کے لیے دعا کریں، اگلے دن اسے ملازمت کے لیے انٹرویو دینا ہے۔ لیکن یہ کہانی اس ایک بنیادی واقعہ کی توسیع ہے، مزید معنی آفرینی سے عاری۔ ''داغ اور درد'' پڑھ کر یہ احساس ہوا تھا کہ اسے مصنف کی کم کامیاب کہانیوں میں شمار کرنا چاہئے۔ اس کہانی کو پڑھ کر ضمیر الدین احمد کے افسانے ''سوکھے ساون'' اور ''پُروائی'' یاد آئے جو سڈول بیانیے اور پختگی کے حامل ہیں۔ انتظار حسین مجموعی طور پر ضمیر الدین احمد سے زیادہ وقیع افسانہ نگار ہیں مگر ان کا یہ افسانہ ایک ناکام اور ٹیڑھی محبت کی عکاسی میں بیٹا رہ گیا۔ شاید یہ موضوع مصنف کے لیے tried اور tested نہیں تھا۔

اس مجموعے کی سب سے زیادہ وقیع کہانی ''کونڈوں کا جنگل'' ہے۔ اس مجموعے کی اشاعت پر تبصرہ کرتے ہوئے، میرا اندازہ یہ تھا:

مجھے لگتا ہے کہ کونڈوں کا جنگل حالیہ زمانے میں انتظار حسین کے قلم سے تخلیق کی ہوئی بہترین کہانی ہے جو تقسیم ہند سے پہلے کے تاریک سحرکارانہ قبائلی جنگل اور جدید شہر کے کانکریٹ جنگل کے درمیان ایک گہرا موازنہ ہے۔ جنگل سے زیادہ خوف ناک شہر ہوتا ہے، جب تناؤ زدہ شہر میں کرفیو نافذ ہونے تک ایک بیٹا گھر نہیں پہنچ پاتا۔ امی کے خوف اور بادا جان کے الجھے خواب اس کرکٹ میچ سے جوڑ جوڑ ہوتے ہیں جو پاکستان کسی غیر ملک کے ساتھ کھیل رہا ہے۔ ''کیا پاکستان نے میچ جیت لیا؟'' حقیقت کی مختلف سطح پر یہ سوال چھوٹے بھائی کو پریشان کرتا ہے اور خواب، خوف اور واقعات ایک دوسرے میں مدغم ہوتے نظر آتے ہیں، کہانی کی بنیاد ایک ان کہے سوال پر ہے کہ کیا پاکستان نے مقابلہ جیت لیا؟ ایک قوم کے لیے جو صرف کرکٹ میچ کی فتح پر اپنے کارنامے کو تولنے سے دلچسپی رکھتی ہے انتظار حسین کا یہ سوال ایک ہمدردانہ طنز سے آمیز نظر آتا ہے اس طرح کے سوال کو اٹھانے کی صلاحیت نے ہی انتظار حسین کو پاکستان کا سب سے اہم افسانہ نگار بنا دیا ہے۔

پاکستان کی تاریخ کو افسانہ بنا دینے والی کہانیوں کے انتخاب Fires in an Autumn میں اس کہانی کو شامل کرتے ہوئے، میں نے یہ بھی لکھا تھا:

The history of a country cannot entirely be read in its cricket victories.

کرکٹ کی فتح میں نہ سہی، ایک ملک کا مطالعہ ایسے افسانے میں کیا جاسکتا ہے۔ انتظار حسین کا انداز یہاں بھی دھیما رہتا ہے۔ اور اگرچہ وہ براہِ راست تبصرہ نہیں کرتے لیکن موجودہ صورت حال کے بارے میں ان کی رائے اس کہانی سے پوری طرح واضح ہو جاتی ہے جو ان کی کہانیوں کے لیے ایک مختلف سی بات ہے۔

''تذکرۂ ریختیہ'' کہانی کم ہے اور پھیلا ہوا لطیفہ زیادہ معلوم ہوتا ہے۔ پرانے تذکروں کے طرز پر لکھا گیا یہ تبصرہ موجودہ ادبی صورت حال پر ایک طرح کا پھبتا ہوا تبصرہ ہے جس میں پیروڈی کا رنگ بھی آجاتا ہے۔

اس کتاب میں پانچ ایسے افسانے بھی شامل ہیں جو اس سے پہلے کسی مجموعے میں شامل نہیں ہوئے تھے۔ نئی پرانی کہانیاں ایک ساتھ پیش کرنا پچھلے کئی مجموعوں میں انتظار حسین کا وطیرہ رہا، لیکن اس مجموعے میں یہ تعداد زیادہ ہے جیسے مصنف اپنی جیبیں جھاڑ کر خالی کر رہا ہو۔ یہ کہانیاں اپنے طور پر دل چسپ ہیں لیکن ہمیں یہ باور بھی کراتی ہیں کہ اس کہانی کار کی اٹھان کیا تھی اور کہاں تک پہنچا ہے۔ اس لیے اس کتاب سے مجھے رابرٹ فراسٹ کی نظم کا عنوان یاد آیا تھا — The road less travelled

ان بکھری ہوئی کہانیوں کا مزاج ''احسان منزل'' (۱۹۵۲) سے تشکیل پاتا ہے۔ یہاں رہنے والوں کی زندگیاں ان کہانیوں سے ظاہر ہو رہی ہیں جنھیں وہ پڑھتے آئے ہیں۔ جوں جوں خاندان کی لڑکیاں راشد الخیری کی کہانیوں سے آگے بڑھ کر رازدارانہ طور پر عصمت چغتائی کی کہانیوں کی طرف رجوع ہوتی ہیں وقت تیزی سے بدلتا جاتا ہے اور کہانی امکان کے مکینوں اور خود مکان کے سوانحی خاکے کے حوالے سے آگے بڑھتی ہے۔ ان کی حرکات اور سوچ کیا ہیں۔ ان اردو کہانیوں کے متوازی ارتقا کے ردعمل کے طور پر ان پر بھرپور روشنی ڈالی گئی ہے کہ وہ کیا پڑھ سکتے ہیں اور کیا نہیں پڑھ سکتے۔ بعض اوقات ایسی کتابیں جو ہم پڑھ نہیں سکتے اور ایسی کہانیاں جو ہم لکھ نہیں سکتے ہمیں اپنے بارے میں زیادہ باخبر کرتی ہیں۔ یہ افسانہ عامر مفتی جیسے مختلف النوع نقاد کو بھایا ہے اور انھوں نے اس کا حوالہ دیا ہے۔

''احسان منزل'' خود اتنی اہم کہانی نہیں جتنی کہ اپنے حوالوں کی وجہ سے significant بن گئی ہے۔ اس کہانی کا حوالہ عامر مفتی کے تفصیلی مطالعے Enlightenment in the Colony میں شامل ہے اور اس طریقے سے کہ نقاد کے تجزیے اور استدلال کا حصّہ بن جاتا ہے۔ عامر مفتی کے مطالعے کا اصل موضوع ادبی تنقید نہیں ہے بلکہ ''جدید'' (بیسویں صدی) ہندوستان میں مسلم شناخت کے سوال کو ''اقلیت کا مثالی بحران'' قرار دیتے ہوئے اسے سمجھنے کے لیے یورپ میں ''یہودی سوال'' (Jewish Question) کے مطالعے سے حاصل کردہ بصیرت کے توسط سے حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس عمل کے دوران اس بات کو اجاگر کرتے ہیں کہ ''اقلیت'' ہونے یا حاشیے پر رہ جانے (marginalization) کا احساس، بعض بڑی اہم ادبی آوازوں کے لیے محرک فراہم کرتا ہے۔ اپنی کتاب میں انھوں نے اس تناظر کے ساتھ خاصی تفصیل میں جاتے ہوئے الگ الگ ابواب میں ابوالکلام آزاد، فیض کی غنائی شاعری اور منٹو کے افسانوں کا تجزیہ کیا ہے۔ مطالعے کی اس نہج میں اپنے طور پر افادیت ضرور ہے — گو کہ مجھے اس بارے میں بعض تاملات ہیں — مثلاً میرے لیے اس طریقے پر ہی سوالیہ نشان قائم ہو جاتا ہے جو بیک وقت ابوالکلام آزاد، منٹو اور فیض کو ایک صف میں کردے، اور پھر فیض کی شاعری کا از حد دلدادہ ہونے کے باوجود ان کو Towards a lyric History of India کے ذیلی عنوان کے تحت پڑھنے پر اپنے آپ کو آمادہ نہیں کرسکتا اس لیے کہ پھر وہ کٹ چھٹ کر ''قومی صورت حال کی تمثیل'' بن کر رہ جاتے ہیں—

بہرحال یہ حوالہ مجھے اہم معلوم ہوتا ہے اگرچہ اس سے اخذ کردہ نتائج بحث طلب ہیں۔

سعادت حسن منٹو کے بارے میں لکھتے ہوئے عامر مفتی نے اردو کی ادبی ثقافت اور ہندوستانی قومیت کے بیانیے کے درمیان "ambivalent relationship" کی نشاندہی کرتے ہوئے افسانے کی صورت حال کو "اقلیت ہونے کے احساس سے جوڑ دیا ہے۔

The Privileging of the Urdu short story in modern Urdu literature is a function of this problamatic of minoritization..."

یہ تصور بے حد دلکش معلوم ہوتا ہے مگر اس حقیقت کا کیا کیجیے کہ اردو میں افسانے کے بنیاد گزاروں میں یلدرم سے کہیں زیادہ معتبر پریم چند قرار پاتے ہیں (انتظار حسین کے شدید اعتراضات کے باوجود!) اور منٹو کے معاصرین میں اوپندر ناتھ اشک، کرشن چندر اور بیدی کے ذریعے سے اس صنف کو حاصل ہونے والے استحکام سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا اور اپنے فن کے باکمال لکھنے والے "اقلیت ہونے کے احساس" سے تحرک اور مہمیز حاصل کرنے والے قرار نہیں دیے جاسکتے۔

اس سے آگے بڑھ کر عامر مفتی نے اپنے تجزیے کی بنیاد مارکسی نقاد لوکاچ کے خیالات پر قائم کی ہے۔ انہوں نے لوکاچ کے حوالے سے لکھا ہے:

Lukacs considered the short story to be "The narrative form which pinpoints the strangeness and ambiguity of life" : "It sees absurdity in all its undisguised and unadorned nakedness, and the exorcising power of this view, without fear or hope, gives the consecration of hope."

یہ تصورات یقیناً اپنے طور پر اہم اور معنی خیز ہیں۔ ان سے افسانے کے بارے میں بصیرت حاصل ہوتی ہے اور خیال کی اسی رو کے تحت وہ آگے چل کر ان کا اطلاق اردو افسانے پر کرتے ہیں:

The Urdu short story takes such as exorcising stance with respect to the narrative of Indian selfhood. Its staging of that selfhood remains an ironic one. The fragments it isolates from the stream of life and elevates into form do not merely point toward a totality, however subjective, of which they are a part. It puts the terns of this totality in question and holds at bay the resolutions whose end the form of consciousness that is the abstract citizen subject.

عامر مفتی کا یہ نکتہ خاص طور پر انکشاف انگیز ہے اس لیے کہ وہ افسانے کے صنفی امکانات کو بہت وسیع تناظر میں رکھ دیتا ہے، گو مجھے پھر بھی ایک تشویش سی لاحق ہو جاتی ہے کہ کیا اردو افسانے کو، جو بہت سی متنوع آوازوں کا مجموعہ ہے، کسی ایک تجریدی تصور کے تحت بھلا کیسے دیکھا جاسکتا ہے جو اس کثرت پر اپنی تعبیر کی پہلی اینٹ نہ رکھتا ہو۔ بہرکیف اردو افسانے کے صنفی امکانات سے ان کی توقع یہاں محل نظر ہے۔

اس بے حد اہم نکتے کی مثال کے لیے جس افسانے کا انتخاب عامر مفتی نے کیا ہے — وہ تعجب خیز ہے — انتظار

حسین کا 'احسان منزل'۔ وہ لکھتے ہیں:

"...this ambivalence of the Urdu short story— the formal possibilities of a "minor" genor directed to "major" ends — is perhaps nowhere better expressed than in the story "Ihsan Manzil" by Intizar Husain..."

ایک نسبتاً کم تر صنف کے ذریعے حاصل ہونے والے "بڑے" اغراض و مقاصد کا یہ ادّعا یقیناً ان لوگوں کی توجہ کا موجب بننا چاہیے جنھوں نے افسانے کے minor صنف ہونے پر بہت بحث کی ہے۔ کسی بھی صنف کے اہداف بڑے ہو سکتے ہیں اور اسی بات کو عامر مفتی نے مزید وسعت دیتے ہوئے اپنے تجزیے کو جاری رکھا ہے:

"... in (Ihsan Manzil) the genre of expansive family saga as postcolonial national allegory — ore need only think here of the Cairo Triology, of One Hundred Years of Solitude, or of Midinight's Children — is compacted and thus made ironic in the tale of an ashraf Muslim family over four generations, each generation's adolescent rebellion against its parents taking on the content of the major cultural movements of Indo-Muslim life from the 1860s to the 1940s....

اس طول طویل فقرے کو میں نے ادھورا ہی چھوڑ دیا ہے حالاں کہ ان کا حوالہ جاری ہے۔ لیکن اس سے اگلے جملے میں عامر مفتی مزید لکھتے ہیں:

This brilliantly funny and yet affectionate parody of modern Indo-Muslim history highlights the fragility of the nation - community's claim to a continuous history.

وہ اسی انداز میں اور آگے بڑھتے ہیں لیکن جوں جوں ان کا فقرہ آگے بڑھتا ہے میری تشویش افزوں تر ہوتی جاری ہے کہ وہ سماجی، عمرانی تجزیے سے شروع ہو کر افسانے کا رُخ کرنے کے بجائے الٹی سمت میں جا رہے ہیں، یعنی افسانے سے باہر اور افسانے سے دور۔ شناخت کی سیاست اور اقلیت ہونے کا احساس اس وقت میرا موضوع نہیں ہے اس لیے میں بات کو افسانے تک ہی رکھوں گا۔ میں یہ بھی تسلیم کیے لیتا ہوں کہ "ہند اسلامی زندگی کی اہم تر ثقافتی تحریکوں" کے بارے میں اس افسانے میں اس وضع کا رواں تبصرہ موجود ہے، جس پر نقاد نے اپنا مقدمہ قائم کیا ہے لیکن اس سے آگے چلتے ہیں تو یہ سارے معاملات اس افسانے کے نفسِ مضمون کے دائرے سے باہر نکلے جا رہے ہیں۔ کیا یہ افسانہ نقاد کے اس بھاری بھرکم تجزیے کا بوجھ اٹھا سکتا ہے، کیا اس افسانے میں اس نوع کے مطالعے کی گنجائش ہے؟ اوّل تو مجھے اسی بات پر شبہ ہے پھر یہ افسانہ، یا کوئی بھی افسانہ ایسے استدلال کی دیوار میں اینٹ کی طرح چُن کیوں دیا جائے؟ مرتکز اور مختصر سہی لیکن اس افسانے کو expansive family saga کی طرح پڑھنے اور پھر اس نوع کے ان ناولوں کے برابر کھڑا کر دینے میں، جو بیسویں صدی میں فکشن کی کامیاب ترین مثالوں میں شامل ہیں، خود اس افسانے کی سبکی ہوتی ہے۔ تجزیہ آگے نکل جاتا ہے اور افسانہ کہیں پیچھے رہ جاتا ہے۔ علاوہ ازیں، اس طرح کے تجزیے میں افسانے کی کامیابی یا افسانہ ہونے کی شرائط پر پورا اترنے

کی بات بھی درمیان میں نہیں آنے پاتی۔ عامر مفتی نے اس افسانے میں جو کچھ پڑھ لیا ہے، اس وضع کا مطالعہ ان کے ایک اور افسانے 'بکل والے' کا بھی کیا جاسکتا ہے جو تقسیم کے ذریعے سے ایک خاندان کی حیثیت میں تبدیلی کا compacted بیان ہے، جس میں خون و ملال کے ساتھ irony موجود ہے مگر (نقاد کے الفاظ میں) brutally funny یا affectionate parody قرار نہیں دیا جاسکتا۔ بلکہ تاریخ کے تسلسل کی پیروڈی اگر کہیں آتی ہے تو قدرے طویل وقفے کے بعد ان کے ناولوں میں، خاص طور پر ''نیا گھر'' میں جہاں اپنے بزرگوں کا تذکرہ قلم بند کرنے کا اولوالعزم خیال ایک ایسی انتہائی صورت پر پہنچ جاتا ہے جہاں عامر مفتی کے یہ الفاظ پوری طرح صادق آتے ہیں:

''... we percieve that the very act of bringing the epic down to earth is itself epic in a way but that perception is treated ironically in the story, and epic ambition is revealed to be fragmentary, occasional, and ultimately ephemeral.

بہرکیف، ''احسان منزل'' میں اس حد تک نہ سہی مگر انتظار حسین کے جہانِ فن میں عامر مفتی کے اس تجزیے کے لیے مناسبت اور گنجائش ضرور نکل آتی ہے اور اس کے وسیلے سے ان کے فن کو ایک اور زاویے سے دیکھنے کا امکان ہو جاتا ہے۔

اپنی افسانوی اور داخلی خصوصیات سے بالائے طاق ہو کر اسی افسانے کا حوالہ ایک اور ماہر سماجی علوم کے تجزیے میں ملتا ہے۔ کامران اصدر علی نے 'احسان منزل' کا حوالہ ایک جگہ نہیں، دو مختلف جگہوں پر دیا ہے۔ نوآبادیاتی دور میں مسلمانوں کی اصلاح پسند تحریکات اور عورتوں کی تعلیم کے بارے میں گیل منو Gail Minault کی کتاب پر تبصرے کا آغاز اس حوالے سے کیا ہے جو ان کو زیرِ تبصرہ کتاب کے موضوع سے مماثل نظر آتا ہے۔

افسانے کی سماجی معنویت کا یہ حوالہ قدرے مختصر ہے مگر مقبول عام افسانوی ادب کے جائزے میں بھی اسی انداز سے بیان ہوا ہے۔ دل چسپ بات ہے کہ اس افسانوی سرمائے کے لیے تنقیدی فریم ورک قائم کرنے کے لیے باختن کا حوالہ بھی سامنے آیا ہے۔ مقالے کا سرآغاز 'احسان منزل' کا ایک اقتباس ہے جس کو متعارف کراتے ہوئے کامران اصدر علی نے لکھا ہے:

The story narrates the changes within the domestic sphere in Indian Muslim households.[۲]

اس کے بعد وہ مختلف ثقافتی عناصر کا تجزیہ کرتے ہوئے واضح کرتے ہیں کہ مذہبی اصلاح نے خواتین کے لیے تعلیم کی راہیں کشادہ کیں اور نوآبادیاتی جدیدیت (modernization) نے شمالی ہند کے متوسط طبقے کے مسلمانوں میں روایتی طرزِ زندگی کو چیلنج کیا۔ اس کی مماثل ایک اور تحریر انھیں الجزائر کی مصنفہ آسیہ جبار (Assia Dijebar) کی کتاب Fantasia میں ملتی ہے جہاں ایک خاتون کے نام آنے والا خط ــــ جو مصنفہ کے والد نے ان کی والدہ یعنی اپنی بیوی کے نام لکھا ہے ــــ ایک پورے گروہ کو تشویش (anxiety) میں مبتلا کر دیتا ہے کہ ایک عورت کا نام اجنبی لوگوں کے سامنے آ گیا۔ ایک عورت کے نام پوسٹ کارڈ اور رسالے کا جاری ہونا کامران اصدر علی کے نزدیک جدیدیت کے استعارے metaphors for modernity بن جاتے ہیں جو اخلاقی حد بندیوں اور درونِ خانہ صورتِ حال کے لیے خطرہ بن جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ مفید اس سے آگے نہیں بڑھنے پاتی اور یہ تجزیہ اس مقام سے کسی اور سمت مڑ جاتا ہے۔ جہاں انتظار حسین اور آسیہ جبار کی

علامتیں ہم معنی ہو جاتی ہیں۔ یہ بہرحال افسانے کا اعجاز ہے کہ وہ اتنے متنوع اور مختلف حوالوں کا سبب بنتا ہے اور کس کس بہانے سے یاد آتا ہے۔ افسانہ چاہے 'احسان منزل' ہی کیوں نہ ہو، بہرحال اپنے سماجی، سیاسی یا علمی تجزیوں کے مجموعے سے بڑھ کر ہے۔

''مجیدہ'' ایک کردار کا مطالعہ ہے اور ''بھوت'' ایک واقعہ کی بنیاد پر تیار کیا گیا ہے۔ ''آخری خندق'' میں اس بات کا اظہار ہے کہ ۱۹۶۵ء میں اسلامی جہاد کا احساس کس طرح لوگوں میں عام کیا گیا اور کیسے یہ احساس فتح نا امیدی میں بدل گیا۔ یہ کسی طرح بھی بھلا دینے والی نہیں کیوں کہ یہ آج کے قومی منظرنامے کے لئے ایک انتہائی مناسب علامت مہیا کرتی ہے۔ برسر اقتدار لوگوں کی پرزور خطابت کے ذریعہ بڑی بڑی امیدیں ہوتی ہیں اور کھلا ڈلا مقام متشکل ہوتا نظر آتا ہے مگر اس کے عقب میں وہ خندق ہے جو آہستہ آہستہ غلاظتوں کے ڈھیر میں تبدیل ہو رہی ہے۔ انتظار حسین نے ایک بار پھر ہماری صورت حال کا ایک برمحل استعارہ عطا کیا ہے۔

اس قبیل کے افسانوں میں سب سے دل چسپ افسانہ ''بیریم کاربونیٹ'' ہے۔ اس کہانی میں انتظار حسین اپنے فن کی بلندی پر ہیں۔ ''حصار'' کی طرح یہ کہانی بھی انتظار حسین کے کمال کا کھلا ثبوت ہے۔ یہاں ہم ایک ایسے علاقے سے متعارف ہوتے ہیں جو نیا نیا آباد ہوا ہے (یقینی طور پر یہ نئے ابھرنے والے پاکستان کا اشارہ ہے) جہاں محرم کے دنوں کے لئے جمع شدہ غلہ حیرت انگیز طور پر غائب ہو جاتا ہے۔ چور ہر جگہ موجود رہنے والے چوہے کی صورت سامنے آتا ہے جلد ہی سارا علاقہ چوہوں سے بھر جاتا ہے اور اس طاعونی چوہے سے نجات پانا اہم ترین فریضہ بن جاتا ہے جو ہر کس و ناکس کو ایک قومی تحریک میں شامل کر دیتا ہے۔ وہ طلسمی گولی جو اس علاقے کو چوہوں سے پاک کر سکتی ہے بیریم کاربونیٹ ہے اور یہ امریکہ سے درآمد کی جاتی ہے نیز امیر اور طاقت ور لوگوں تک کالے بازار کے ذریعہ پہنچ جاتی ہے۔

یہ کہانی ایسے انداز سے شروع ہوتی ہے کہ 'محل والے' کی یاد دلاتی ہے اور ''آخری آدمی'' کے انداز میں اختتام پذیر ہوتی ہے۔ اس طرح یہ کہانی انتظار حسین کی تحریری زندگی کے دو بڑے ادوار کے درمیان پل کا کام کرتی ہے۔ اپنے اسلوب اور برتاؤ میں نمایاں طور پر یہ حقیقت پسندانہ کہانی ہے لیکن علامتی سطح کی طرف بڑھتی ہے اس وسیع تر تکراری سطح کا اظہار کرتی ہے جو انتظار حسین کی دیگر کہانیوں میں صاف جھانکتی نظر آتی ہے۔ اردو کی مختصر کہانیاں اپنی بعد کی منزلوں میں فطری بیانیہ سے علامتی اور تاثراتی اظہار کی طرف مڑتی ہیں اور یہ بات عیاں ہے کہ اردو کہانیوں کی اس ارتقائی منزل میں انتظار حسین کا اثر قابل لحاظ ہے۔ حقیقت اور علامت کے درمیان پیدا ہونے والے حالیہ اسلوب سے پہلے ضبط تحریر میں آئی ہوئی یہ کہانیاں ہمیں باور کراتی ہیں کہ تخلیقی فن کے ان دو اسالیب کے درمیان امتزاج و اتصال ممکن تھا۔ ۱۹۳۶ء کی نسل سے تعلق رکھنے والے ترقی پسندوں اور نئے ادیبوں کے ذریعہ جس حقیقت پسندانہ اسلوب کو فروغ حاصل ہوا تھا۔ ۱۹۵۰ء کی دہائی تک آتے آتے ایک طرح کے تعطل اور ٹھہراؤ کا شکار ہو گیا۔ اردو کی مختصر کہانیوں کے مابعد ارتقاء کا دار و مدار بڑی حد تک اس بات پر تھا کہ انتظار کس طرح اپنا ذاتی اسلوب وضع کرتے ہیں۔ حقیقت پسندی ان کی کہانیوں میں مکمل طور پر مری نہیں، بلکہ ایک زیریں لہر میں گھل مل گئی۔ بعد ازاں ان کی کہانیوں میں اس طرح کا اسلوب ضمنی سطح کی حیثیت اختیار کرتا گیا اور یہ احساس ہوا کہ ان کی کہانی کے اصل ماخذ سے اس کا رشتہ بہت کمزور ہے۔ ان کہانیوں میں بے پناہ لچک ہے، اپنے طرز کی ایک زندگی ہے تاکہ برسوں بعد پھر اس طرح کے اسلوب کی واپسی ممکن ہو۔ مجھے حیرت ہوتی ہے کہ اردو فکشن کا کیا حشر ہوتا اگر انتظار

حسین اس طرح کی کہانیاں رقم کرتے رہتے۔ اس سوال کے جواب کا خطرہ مول لینا آسان نہیں۔

الف لیلیٰ کی راوی شہرزاد، انتظار حسین کے لیے فکشن کی ایک ایسی میوز (muse) کی صورت اختیار کر گئی ہے جسے وہ بار بار invoke کرنے لگے ہیں۔ انہوں نے رابرٹ گریوز کی طرح ''گوری دیوی'' The White Goddess کی طرح کا کوئی پیچیدہ دیو مالائی علامتی نظام تو وضع نہیں کیا لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس دیوی کے قائل ہوتے جا رہے ہیں جو کہانیوں تک ان کی رسائی کو آسان بنا دے۔

مجموعے کا پہلا افسانہ ''دائرہ'' ہے جو ایک طرح سے ان کے پہلے افسانے ''قیوما کی دکان'' پر ایک تبصرہ بھی ہے اور اس کی بازدید بھی۔ پچھلی چند کتابوں میں وہ لاشعوری طور پر یہ احساس دلاتے رہے کہ وہ افسانہ نگار کے طور پر کس طرح مزید ارتقاء پذیر ہو سکتے تھے مگر ہوتے ہوتے رہ گئے۔ پرانی بستی کے خواب نے ان کو یہ موقع فراہم کیا ہے کہ وہ اس صورت حال کو re-visit اور re-live کریں۔ مگر وہ پچھلی اس کہانی میں سے ایک اور آدمی کو دریافت کرتے ہیں:

''اس کہانی کا تو مرکزی کردار وہی آدمی ہے جو وہیں رہ گیا......''

اب کہانی کی تلاش اسی کھوئے ہوئے آدمی کی تلاش ہے اور راوی/مصنف اپنے طور پر ایک ironic despair تک پہنچتا ہے:

مگر ایک عمر تو ہو گئی۔ پچاس سال ایک پوری عمر ہوتے ہیں۔ اب عمر دینے والے سے ایک اور عمر مانگنی پڑے گی۔ کربلا کتنی دور ہے۔ جو گم گیا ہے وہ کب ملے گا۔ وہ ایک خواب جو مستقل خلل دے رہا ہے کب دکھائی دے گا۔ کب اس خواب کا جاگتے کے ساتھ ملاپ ہوگا۔ کب میں یہ کہانی لکھوں گا۔ یا اسی طور دائرے میں چکر کاٹتا رہوں گا......''

یوں انتظار حسین اپنے نقادوں کو پیچھے چھوڑ جاتے ہیں کہ وہ تو خود اپنی ایک جستجو کا احوال سنانے بیٹھ جاتے ہیں۔ اور ان کی جستجو خود ایک افسانہ ثابت ہوتی ہے۔ یہ افسانہ کامیابی کے ساتھ اس مجموعے کے آغاز میں ایک نیا tone, set کر دیتا ہے۔ لیکن اس انداز کو نسبتاً زیادہ کامیابی کے ساتھ ''مورنامہ'' میں برتا گیا ہے جہاں ہندوستان، پاکستان کے ایٹمی دھماکوں کے پس منظر میں مور کی تلاش کا مرحلہ درپیش ہے۔ کیا ان حالات اور مسموم فضا نے مور کو غائب کر دیا ہے؟ مور ایک elusive پرندہ بن جاتا ہے اور مصنف ایک self- questioning راوی۔ بلکہ مصنف بھی وہ جو خارج کی دنیا میں ایک افسانہ نگار کے طور پر معروف ہے۔ کہانی کا راوی شاید اس کا غیر تشکیل شدہ حصہ۔ یوں بیان کار بھی کہانی کی جستجو کا ایک حصہ بن گیا ہے۔

تکنیکی طور پر ''مورنامہ'' میں ایک نئی طرح کی کشادگی ہے جو بظاہر ڈھیلا ڈھالا انداز معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کے سفر کا احوال، پچھلی خلیجی جنگ کی ٹیلی وژن امیجز اور ہندو دیو مالا کے قصے اس کی تلاش میں شامل ہو جاتے ہیں۔ یوں یہ کہانی معاصر صورت حال پر فوکس کرتی ہے لیکن بڑی دور سے، صدیوں قرنوں پار سے سفر کرتی ہوئی یہاں تک پہنچتی ہے۔ انتظار حسین بڑی کامیابی کے ساتھ ایک زمانے میں کئی زمانوں کی telescoping کر رہے ہیں۔ مور کا فطری حُسن شاید وہ معصومیت ہے جو ''جوہر اندیش'' کی حامل دُنیا سے رخصت ہوا جا رہا ہے، ڈھونڈے نہیں مل رہا۔ اشوتھاما بار بار پوچھا کرتا چلا آ رہا ہے اور مصنف گریہ کرتا ہے کہ وہ اپنا مورنامہ لکھ نہیں پایا۔ اس گریے کے باوجود کہانی اتنی آہستگی سے بند ہوتی ہے کہ ہمیں احساس نہیں ہوتا، مصنف نے مورنامہ لکھ دیا ہے۔ یہی تو اس کا مورنامہ ہے اور اس نے اشوتھاما اور اپنی دبدھا، سبھی کو

اس مورنامے کا جزو بنادیا ہے۔

اس کتاب میں شامل مضمون "میرے اور کہانی کے بیچ" میں انتظار حسین نے معاصر سیاسی صورت کی مداخلت کا شکوہ کیا ہے کہ اس کی وجہ سے وہ کہانی نہیں لکھ پا رہے۔ لیکن "مورنامہ" میں انہوں نے اسی صورت حال کو عین افسانہ بنادیا ہے۔ یہ ان کی ایک نئی کامیابی ہے۔

"شہرزاد کی موت" دراصل شہرزاد کی زندگی کی کہانی ہے۔ الف لیلہ کی یہ ہوشیار راوی اس مختصر سے افسانے میں اس بھید کو پا گئی ہے کہ اس کی زندگی کہانی کے دم سے ہے۔ جہاں اس سے کہانی گم ہوگئی، اس کے لیے زندگی کا امکان بھی گیا۔ اب ہم ایسی شہرزاد دیکھ رہے ہیں جو اپنا کہانی سنانے کا ہنر بھول چکی ہے۔ بادشاہ نے اس کی زندگی بخش دی مگر اس زندگی بخش ہنر سے محروم کردیا۔ اگر شہرزاد کہانی بھول جائے تو اس کی زندگی پھر کس کام کی؟ افسانہ نگار بھی ہے تو افسانے کی حد تک۔

"ریزروسیٹ" اپنے موڈ اور ٹریٹ منٹ میں پچھلے مجموعے کی کہانی "بجنت مارے" کی یاد دلاتی ہے اور یہاں بھی گھریلو خاتون شہری تشدد کو encounter کرتی ہیں۔ بڑی بو خواب دیکھتی ہیں اور اپنے خواب سناتی جاتی ہیں۔ لیکن وہ جس سفر اور جس موت کا انتظار کررہی ہیں، وہ ان کے پوتے کے مقدر میں لکھا ہوا ہے جو مسجد سے نکلتے وقت گولیوں کا نشانہ بن جاتا ہے۔ ایک بوڑھی عورت کو کردار بنا کر یوں اس افسانے میں شہری تشدد کی دہشت ناکی کا تاثر ابھارا گیا ہے۔ اور اس تاثر کی حد تک یہ افسانہ ایک محدود کامیابی کا حامل قرار دیا جاسکتا ہے۔ بوڑھے منھ دیکھتے رہ جاتے ہیں اور نوجوان موت کے گھاٹ اتر جاتے ہیں۔ کون جانے موت کی یہ سیٹ کس کے نام پر ریزرو ہے۔

کاغذ کا شہر اور کاغذ کے لوگ اس داستانی افسانے میں ملتے ہیں جس کا پورا نام ہے: "وارد ہونا شہزادہ تورج کا شہر کاغذ آباد میں اور عاشق ہونا ملکہ قرطاس جادو پر۔" یہاں فضا "طلسم ہوش ربا" کی کلاسیکی داستان سے لی گئی ہے حالاں کہ انتظار حسین اس داستان کو "کتھا سرت ساگر" اور "الف لیلہ" کے مقابلے میں کم تر قرار دے چکے ہیں اور یہ بھی واضح کرچکے ہیں کہ ان کو اس سے نہ کوئی خاص دل چسپی ہے اور نہ کوئی خاص عقیدت اس کے باوجود وہ اس سے انسپریشن حاصل کرنے میں نہیں چوکتے۔ ان کی نثر "طلسم ہوش ربا" کے اسلوب کی بازیابی کی ایک کوشش ہے لیکن پوری طرح کامیاب نہیں۔ داستان کی اس بازگوئی سے ایک episode سے زیادہ اور کیا ہاتھ آیا ہے؟

"ہم نوالہ" اور "مانوس اجنبی" ایک ہی کہانی کی دو variations کو لکھنے کی کوشش معلوم ہوتی ہے۔ مصنف یہاں بھی خود راوی ہے اور کردار بھی۔ اس کے ساتھ وہ چھوٹی چھوٹی چڑیاں ہیں جو دانہ دنکا چگنے کے لیے اس کے نزدیک آتی ہیں تو ہم پہچان لیتے ہیں کہ یہ وہی چڑیاں ہیں جو پچھلے کسی افسانے سے اڑی تھیں اور اڑ کر یہاں بیٹھ گئی ہیں۔ چڑیاں تو دن بھر اڑتی، چہکتی رہتی ہیں۔ افسانہ کیا ان کے پیچھے پیچھے چلے گا؟

"اللہ میاں کی شہزادی" میں مصنف کہانی کے اندر آ کر اس کے فریم توڑ دیتا ہے۔ انتظار حسین کے پچھلے دور کے افسانوں کی طرح یہ کہانی دو بچوں کی دید و دریافت سے شروع ہوتی ہے کہ وہ بارش کے بعد گھاس اور چڑیاں دیکھ رہے ہیں کہ اتنے میں ان کو بیر بہوٹی نظر آتی ہے جو یوں پنجے سمیٹے سکڑے بیٹھی ہے جیسے مرگئی ہو۔ مگر منی کو پتہ ہے کہ وہ مکر کررہی ہے اور بوتل میں تنکی سمیت بند کر کے گھر لے آتا ہے۔ بعد میں وہ مشو کو بیر بہوٹی دے کر پتیا لے لیتا ہے مگر کہانی ایک ایسے

لسیاتی موقع پر آن پہنچتی ہے جو انتظار حسین کے پچھلے افسانوں کے مقابلہ میں زیادہ واضح ہے:

''بھیا، اب ہم تو پپا نہیں لیں گے۔ وہ جھوٹا ہو گیا۔''

''کیسے جھوٹا ہو گیا؟'' پپن نے تیز کر کہا۔

''اس میں تمہارا تھوک لگ گیا ہے۔''

اس پر پپن بہت جھینپا۔ واقعی پپے میں اس کا تھوک تو لگ گیا تھا مگر پھر وہ دھاندلی پہ اتر آیا۔ کہنے لگا: تیرا بھی تو تھوک لگ گیا تھا اس پہ۔

عشو نے فوراً ہی زبان نکال کر دکھا دی۔ ''دیکھ کہیں میری زبان پہ تھوک ہے''

پپن کو عشو کی پتلی پتلی سرخ زبان بہت اچھی لگی۔ وہ دل میں قائل ہو گیا کہ واقعی عشو کی زبان تو اتنی اچھی ہے۔ اس پر ذرا سا بھی تھوک نہیں ہے۔ مگر پھر اس نے دھاندلی کی، ''چھو کے دیکھوں گا۔''

''دیکھ لے''

پپن نے انگلی لگا کے عشو کی زبان کو دیکھا۔ اس لمس میں اسے بہت مزہ آیا۔ اس کا جی چاہا کہ اپنی انگلی اس کی زبان پہ اسی طرح رکھے رہے۔ اس نے انگلی کو زبان میں اور زیادہ پیوست کر دیا۔ اور پھر......''

اور پھر؟ مزہ تو ہمیں بھی آنے لگا تھا۔ مگر ایک دھچکے کے ساتھ کہانی رک جاتی ہے۔

''اور پھر...... مگر اچانک ٹی وی شروع ہو گیا اور اتنی اونچی آواز میں کہ ساری یادیں تتر بتر ہو گئیں اور تصور کا جو تار بندھا تھا وہ کھٹ سے ٹوٹ گیا......''

مصنف کی بیگم ٹی وی کی خبریں دیکھ رہی ہے اور ان خبروں کے شور میں تصور کا جو تار وہ باندھنا چاہ رہا ہے، بار بار ٹوٹ جاتا ہے۔ ٹی وی کے شور میں کہانی گم ہو جاتی ہے۔ اسی لیے تو اٹالو کالوینو نے اپنے غیر معمولی ناول If on a Winter's Night کے آغاز میں انتباہ کر دیا تھا کہ کہانی سننا ہے تو ٹی وی کی آواز ہلکی کر دو اور سب کو بتا دو کہ اب تم کالوینو کا نیا ناول پڑھنے جا رہے ہو۔

You are about to begin reading Italo Calvino's new novel, If on a winter's night a traveler. Relax. Concentrate. Dispel every thought. Let the world around you fade. Best to close the door the TV is always on in the next room. Tell the others right away, "No, I don't want to watch TV! "Raise your voice — they won't hear you otherwise —" I'm reading ! I don't want to be disturbed! Maybe they haven't heard you, with all that racket speak louder,yell...[۳]

''جہالا کا پوت'' قدیم ہندوستان، کے اساطیر اور دیو مالا سے حاصل کی ہوئی کہانی ہے جب کہ اگلی چند کہانیاں ''کلیلہ دمنہ'' کے قدیم قصے سے لے گئی ہیں اور ان دونوں گیدڑوں کو موجودہ زمانے کی صورت حال کے بعض مسائل کا سامنا کرنا پڑ گیا ہے۔ وہ واقعی ہٹ لسٹ پر ہیں کسی دہشت گردی کی نہیں بلکہ افسانہ نگار کی ہٹ لسٹ پر۔ دمنہ کیوں ہنسا، کلیلہ کیوں رویا۔

پھر کلیلہ چپ ہو گیا۔

کلیلہ اداسی سے ہنسا اور بولا "اے دمنہ وہ زمانہ اور تھا جب ہم بولتے تھے اور ہماری باتیں اور کہانیاں عرب و عجم تک سنی جاتی تھیں۔ اہل دانش کو ان میں حکمت کی رمزیں نظر آتی تھیں مگر وہ اہل دانش افسانہ بن گئے۔ اب شہر آدم زادوں کے نعروں کی زد میں ہیں اور جنگلوں میں زاغ و زغن کا شور ہے۔ اس طوفان بدتمیزی میں کس کے پاس کان رہ گئے ہیں کہ وہ کلیلہ اور دمنہ سے کہانیاں سنے۔ سوائے دمنہ میں نے تجھے تیرے حال پہ چھوڑ دیا۔ تو جانے تیرا نیا زمانہ جانے۔ میں نے کہانیوں کا باب بند کر دیا اور میں چپ ہو گیا۔ اب میں اپنی خاموشی میں گم خود ایک کہانی ہوں۔ جو سنتا ہے اس کا بھی بھلا۔ جو نہیں اس کا بھی بھلا۔"

پھر کلیلہ چپ ہو گیا۔ اس نے آنکھیں موند لیں اور گم سم ہو گیا۔

اس کا چپ ہونا گویا اس سوال کا جواب تھا کہ کسی کو تو بولنا چاہیے۔ کہانی کا ماجرا یہاں تک پہنچا ہے۔ آگے دیکھیے کیا ہو۔

حواشی

(۱) Amir A.Mufti, Elightenment in the colony: The Jewish Question and the crisis of postcolonial Culture, Princeton University Press, Princeton, 2007.

(۲) Kamran Asdar Ali, review of Gail Minault's Secluded Scholars: Women's Education and Muslim social Refom in Clonial India, in International Journal of Middle East Studies, vol 34, No. 1, Feb. 2002, pp 168-170

(۳) Italo Calvino, If on a Winter's Night A Traveller, Picador Books.

●○●○●○●

قصہ گو کی واپسی

دیر سے سامنے آنے والی تبدیلیاں بعض اوقات بہت پُر پیچ اور خطرناک ثابت ہوتی ہیں۔ پہلے پہل حیران کرتی ہیں، پھر ان کے اثرات آہستہ آہستہ واضح ہونا شروع ہوتے ہیں۔ ایک طویل اور پُر ثروت فنی ریاضت کے بعد انتظار حسین کی افسانہ نگاری ایسے ہی ایک مشکل مرحلے میں پہنچ کر تھم سی گئی۔ اس مرحلے کا آغاز ان کی کتاب ''نئی پرانی کہانیاں'' سے ہوا ہے۔ ''شہرزاد کے نام'' کے بعد ایک وقفہ سا آ گیا جس عرصے میں مصنف کا کوئی افسانہ ہمارے سامنے نہیں آیا۔ اس عرصے میں مضامین البتہ تواتر سے سامنے آتے رہے، جس سے کہ تخلیقی سطح پر فکری رو کی فعالیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ایک چینی کہاوت بیان کی جاتی ہے کہ ایک وقت مچھلیاں پکڑنے کے لیے جال ڈالنے کا ہوتا ہے اور ایک وقت جال سکھانے کا۔ ممکن ہے کہ افسانہ نگار کسی ایسے دورانیے کے زیر اثر رہا ہو۔ اس مجموعے سے ہواؤں کے رخ کا اندازہ کیا جا سکتا ہے، ''شہرزاد کے نام'' میں شامل کہانیوں کے تسلسل میں ایک نئی طرح کی development سامنے آتی ہے۔ ''اللہ میاں کی شہزادی'' کے بعد سے جتنی بھی کہانیاں ہیں، وہ سب قدیم داستانوں اور کتھاؤں کے روپ میں سامنے آئی ہیں۔ یہ سب افسانے لازمی طور پر پرانی داستانوں کی باز گوئی نہیں ہیں۔ مثلاً کلیلہ دمنہ کے حوالے سے چار کہانیاں، پرانی داستان کو حوالے کے طور پر استعمال کرتی ہیں اور ان کا قصہ داستان کی قصداً تحریف ہے لیکن یہ قصے کو ہمارے آپ کے زمانے میں لے آتی ہیں۔ داستان یا قصے کا مواد ایک جدید صورت حال میں ڈھل جاتا ہے۔ ''جبالا کا بوت'' میں پرانی کہانی کا مواد استعمال کیا گیا ہے، لیکن جو کہانی اس مواد سے ڈھل کر سامنے آئی ہے، وہ اپنے ایک الگ مقام کی حامل ہے۔ لیکن یہ قدیم فضا ساری کہانیوں کو اس طرح ڈھک لیتی ہے جیسے ساکت جھیل کے ہموار پانی پر کنول کے پتے۔ ان چوڑے چوڑے پتوں کے نیچے ہلکورے لیتا ہوا پانی اوپر سے نظر بھی نہیں آتا نہ گمان ہوتا ہے کہ اس سبز چادر کے نیچے پانی ہوگا۔ اب مصنف کے لیے افسانہ نگاری گویا باز گوئی بن گئی ہے۔ یوں اس مجموعے کی کہانیاں مصنف کے افسانوی عمل سے جا ملتی ہیں اور دھیرے دھیرے اس کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے کہ پھر افسانہ نگاری پیچھے رہ جاتی ہے اور باز گوئی پچھلی صف سے نکل کر آگے آ جاتی ہے۔

انتظار حسین کی تحریروں کی یہ خصوصیت اس میں موجود ہے کہ وہ کم از کم دل چسپی کے ساتھ ضرور پڑھی جا سکتی ہے لیکن اگر اس ابتدائی خصوصیت سے آگے جانا چاہیں تو پھر مشکل ہے اور ہمیں اس سوال کا سامنا کرنا پڑے گا کہ اس کتاب کو چابک دست افسانہ نگار کی ایک نئی کامیابی، اور اگر پوری طرح کامیابی نہیں تو فنی سفر کی ایک نئی اور Late development قرار دیں یا پھر اس کامیابی کی ظاہری سطح کی تہہ میں کمزوری اور شکست خوردگی کے آثار کی واضح موجودگی

کا مطالعہ کریں۔

اس کتاب کے ساتھ اصل مشکل خود افسانہ کی پیدا کردہ ہے۔ کتاب کے شروع ہوتے ہی مصنف نے جس طرح تمہید باندھی ہے وہ قاری کو چونکا دینے کے لیے کافی ہے:

"یہ سب کہانیاں میری ہیں ــــــ"

اس طرح کا کوئی اعلان پچھلی کسی کہانی کے بارے میں نہیں کیا گیا، نہ "آخری آدمی" کے بارے میں اور نہ "زرد کتا" کے بارے میں۔ شاید مصنف کا یہ اختیار ذہن میں implicit رہا ہوگا۔ لیکن یہ حق ملکیت جتانے کی ضرورت یہاں کیوں پڑ گئی؟ اس کی وجہ ان کہانیوں کے منبع و ماخذ کا آسانی سے پہچان میں آنا ہی نہیں بلکہ ان کہانیوں کی ماہیت ہے۔

بادی النظر میں یہ کتاب تمام و کمال ایسی کہانیوں کا مجموعہ ہے جو مصنف نے کہیں نہ کہیں سے حاصل کی ہیں، پرانے قصوں سے، کتھاؤں سے، لوک کہانیوں سے اور مذہبی ذرائع سے۔ لیکن ایسا پہلی بار نہیں ہوا۔ انتظار حسین قدیم قصوں سے بلا تکلف یا بے عذر خواہی اپنے افسانوں کا مواد حاصل کرتے رہے ہیں، بلکہ یہ ان کی امتیازی صفت بن گیا ہے۔ "آخری آدمی" کا قصہ مذہبی صحائف سے ماخوذ ہے اور "زرد کتا" کا انداز بیان اور اسلوب ملفوظات اور صوفیاء کے اس ذخیرے سے جسے اب سہولت کی خاطر Wisdom Literature کا نام دیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اخذ و اختراع کے اس معاملے میں اعتراضات بھی بہت ہوئے ہیں اور بعض نقاد ان افسانوں کو چربہ یا سرقہ کہنے سے بھی دریغ نہیں کرتے۔ لیکن مختلف ذرائع سے اخذ شدہ ہونے کے باوجود، یہ تحریریں انتظار حسین کے افسانے کہلائی جاتی ہیں اس لیے کہ مصنف نے ماخوذ قصوں کو اپنے افسانوی عمل سے گزارا ہے، اپنے اسلوب و بیان میں re-cast کیا ہے اور وہ معنی و مفہوم دیے ہیں جو اس کے اپنے ہیں اور ان کہانیوں کے پچھلے versions میں اس بیت کذائی اور ایسی معنی خیزی کے ساتھ موجود نہیں تھے۔ ان کہانیوں کو شک کے پل صراط پر سے جو چیز کامیابی کے ساتھ گزار لیتی تھی، وہ تھی ان کی تین افسانویت۔ قصے کی بنیاد کہیں سے بھی اٹھی ہو، اس کا افسانوی پیرایہ ان کی تکنیک سے عبارت تھا۔ جاتک کتھاؤں سے لے کر کلیلہ دمنہ کے قصوں تک، انہوں نے یہ کام تواتر سے کیا اور اپنی افسانہ نگاری کے اس دور میں خاصی بڑی تعداد میں ایسے افسانے لکھے۔ لیکن اس کتاب میں افسانوی تقلیب کا عمل برائے نام نظر آتا ہے، اور افسانوں میں ڈھلنے کے بجائے قصے کہانیاں اپنے انداز میں نظر آتے ہیں کہ جیسے افسانہ نگاری کی مسند پر قصہ گو آن کر بیٹھ گیا ہو۔ اور یہ فرق ایسا بھی نہیں کہ اسے حسب معمول سمجھ کر نظر انداز کیا جا سکے۔

اس طور پر دیکھا جائے تو یہ افسانہ نگاری کی جگہ وہ پرانی سماعی روایت والی کہانی کی طرف مراجعت ہے، اس بات سے قطع نظر کہ کیا ایسا ممکن ہے اور وہ بھی کسی ایسے افسانہ نگار کے لیے جو اس صنف کا نامی گرامی صناع اور عامل (practitioner) رہا ہو۔

کتاب کے آغاز میں "یہ کہانیاں" کے نام سے ایک نسبتاً طویل تحریر شامل ہے جو ان کہانیوں سے زیادہ مصنف کی طرف سے اپنا جواز بیان کرنے کی کوشش ہے، ایک طرح کا Apologia۔ ان کہانیوں کی دل کشی، ان کو بروئے کار لانے اور Source material کے طور پر استعمال کرنے کی ترغیب اور ان کو اپنانے پر ڈھیٹ بات معذرت میں کہنے سے زیادہ اڑ عاجت نظر آتی ہے جو شروع ہی سے واضح ہے:

"یہ سب کہانیاں میری ہیں، اس حساب سے کہ یہ مجھے اپنی روایت سے ورثے میں ملی ہیں لیکن اس حساب سے تو اس ورثے

کے حق دار اور بھی ہیں، وہاں ہیں۔ مگر حق دار اپنا حق جتائے گا تب اس میں حصہ دار بنے گا۔ دوسرے حق داروں نے تو اس ورثے کو ٹھکرا دیا ہے۔ میں اپنا حق جتا رہا ہوں اور اپنا حصہ مانگ رہا ہوں۔ میرا موقف یہ ہے کہ قصوں، حکایتوں، تمثیلوں، کہانیوں کتھاؤں کی جتنی دولت اس برصغیر کی دھرتی پر بکھری پڑی ہے، وہ بھی جو اس دھرتی کی مٹی سے نکلی ہے اور وہ بھی جو باہر سے آئی اور اس دھرتی کا حصہ بن گئی۔ اس سب میں میرا بھی حصہ ہے۔ مگر حصہ بقدر جثہ۔ روایت بڑی ہے۔ میرا ظرف تھوڑا ہے.....''[۳]

یوں لگتا ہے کہ کہانیوں کی ضیافت ہے، انواع و اقسام کے کھانے چنے ہوئے ہیں اور ایک شخص اس میں سے اپنا حصہ مانگنے آیا ہے، چند تھے ہی سہی۔ کہانیوں کی طرح یہ تحریر بھی دل چسپ ہے اور آنے والی کہانیوں کے لیے قاری کے ذہن کو پوری طرح تیار کر لیتی ہے کہ وہ پرانے مآخذ کی کہانیوں کی کسی نہ کسی حد تک تحسین کر سکے۔ کہانیوں کے دو بڑے ذرائع (Sources) کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''یا الٰہی یہ ہماری کہانیوں کی روایت ہے یا اتھاہ کتھا ساگر ہے۔ دو بڑے دھاروں کا سنگم۔ ایک دھارا قصوں، حکایتوں، داستانوں کا جو عرب و عجم سے بہت چلا آ رہا ہے۔ دوسرا کتھا، کہانیوں، جاتکوں کا جو قدیم ہند کے بھید بھرے سوتوں سے پھوٹا ہے.....''

ان دو دھاروں کا اتصال اپنے انفرادی تجربے کی ایک شخصیت میں نظر آتا ہے۔

''سوچ رہا ہوں کہ میری نانی اماں اس نقشہ میں کدھر کھڑی ہیں۔ کہانیوں کی سماعی روایت سے تو انہیں کے ذریعے تعارف ہوا تھا.....''

مگر ان کا ذکر وہ احساسِ زیاں کے ساتھ کرتے ہیں:

''افسوس کہ وہ کہانیاں اب اپنے حافظے میں تتر بتر ہیں۔ بس ٹکڑے ٹوٹے حافظے میں تیرتے رہ گئے ہیں، جیسے اندر ایک رات سانس لے رہی ہے۔ اس کے اندھیرے میں جہاں تہاں جگنو جگمگا رہے ہیں.....''[۴]

ظاہر ہے کہ ان کہانیوں کی بازیافت پوری طرح ممکن نہیں اور نہ کہانی کہنے والے اور سننے والے کے درمیان باہمی اعتماد و اعتبار کا وہ تعلق استوار ہو سکتا ہے جو سماعی روایت کے لیے لازمی شرط تھا۔ آگے چل کر وہ ''کتھا کہانی کے سمندر'' کے دو صورتوں میں اُمڈنے کا ذکر کرتے ہیں، ایک سماعی اور دوسرا تحریری۔ جو پرانے قصے احاطۂ تحریر میں آئے، ان میں سے وہ ڈبلیو، بی، ژیٹس (W.B.Yeats) کے جمع کردہ آئرستان کے عوامی قصوں کا حوالہ دیتے ہیں[۵] کہ جن لوگوں سے ژیٹس نے دریافت کیا، ان کے لیے یہ سب روزمرہ کے واقعے تھے، معمولی اور پیش پا افتادہ باتیں، یہ جل پریاں، طوفان، جن بھوت۔ آئرستان کے اس انقلاب دوست رومانوی شاعر کو لوک اعتقادات اور حُسن کے جلوے اپنے مجموعی تخلیقی وژن کا جزو نظر آتے تھے لیکن انتظار حسین کو بھی ڈبلن کے نام پر اس معاملے میں اپنی ڈبائی یاد آنے لگتی ہے اور ایک شہر کو الانگھ کر وہ اپنے بچپن کے شہر میں پہنچ جاتے ہیں، یہ فراموش کرتے ہوئے کہ ڈبائی آنے سے بھی پہلے ڈبلن تو اس جوئس کا شہر اور موضوع تھا، جسے خود وہ ایک مرتبہ سے زیادہ خراجِ عقیدت پیش کر چکے ہیں اور اس شہر سے منسوب جس کی کہانیوں میں نچلے متوسط طبقے کے معمولی لوگوں کی سادہ و عام زندگی کی واقعیت پر اس مضبوطی کے ساتھ تمرکز ہے کہ نہ جنوں رہا نہ پری رہی۔ ژیٹس کی ان کتھاؤں کو افسانہ نگار بھی مان لے تو کیا یہ اس کے لیے گھاٹے کا سودا ہے؟

دلہن سے قصد لگا کر وہ اپنے بچپن کے مانوس منطقے میں پہنچ جاتے ہیں تو مانو وہ اپنی پسند کی دنیا میں پہنچ گئے، اپنے تخیّل کے اصل ماٰخذ تک اب پرانے درخت اور گلیاں ہیں، گلیوں میں سناٹے میں سناٹوں میں چڑیل کا ورود۔ وہ اپنی محرومی کا ذکر کرتے ہیں کہ اپنے ساتھیوں کے برخلاف، اس چڑیل کو بھی دیکھ نہ سکے۔ اس کو تسخیر کرنا تو دور کی بات ہے ورنہ اس کا نسخہ نہیں پتہ چل گیا تھا۔ مگر لاہور میں چڑیل نظر نہیں آئی۔ حالاں کہ ان شہری چڑیلوں کا نقشہ منیر نیازی کھینچ چکے ہیں۔ قصہ یہ ہے کہ انتظار حسین ڈبائی کی چڑیلوں کو تو پہچان سکتے ہیں، لاہور کی چڑیلوں کو نہیں۔ ان کا رنگ روپ ان کی نگاہوں سے اوجھل رہتا ہے۔

گاؤں کے گلی کوچے میں چڑیلیں اور سمندر کی لہروں میں جل پریاں دیکھنے دکھانے کا پورا احوال بہت لطف لے کر اور ترغیب انگیز انداز میں لکھ دینے کے بعد ڈبلیو بی ڈینس نے اپنے مقدمے کو ایسے مقام پر لا کر ختم کیا ہے جس کا ذکر یہاں ہونا چاہیے۔ مختلف لوگوں کا شکریہ ادا کرنے کے بعد ڈینس جب اس نکتے پر آتا ہے کہ کتاب کی ترتیب و تدوین میں اس کا اپنا کیا حصّہ رہا تو وہ قاری کی توجہ دلاتا ہے۔

The reader will perhaps wonder that in all my notes I have not rationalized a single hobgoblin.

اس بات پر داد طلب کرنے کے بعد کہ اس نے ایک بھی بُھتنے کو منطق کی عینک سے نہیں دیکھا، وہ سقراط کی پناہ مانگتا ہے وہ سقراط کے مشہور زمانہ مکالمے ”فائیدرس“ کا حوالہ دیتا ہے جہاں سقراط کی توجہ ایک تالاب کے ساتھ سرسبز و شاداب مقام کی طرف دلائی گئی جس سے ایک اسطورہ منسوب ہے۔ سقراط پہلے تو معقول وجوہات ڈھونڈنے کی کوشش کرتا ہے، پھر عذریت کا اعلان کر دیتا ہے کہ جو لوگ ایسی تمثیل اور قصّے کہانیاں ایجاد کرتے ہیں، اسے ان پر رشک نہیں آتا۔ اپنے طرزِ عمل کو ان سے الگ کرتے ہوئے وہ کہتا ہے:

Now, I have certainly not time for such enquiries. Shall I tell you why? I must first know myself, as the Delphian inscription says; to be Curious about that which is not my business whille I am still in ignorance of my own self, would be ridiculous. And, therefore, I say farewell to all this; the common opinion in enough for me.

ڈینس نے سقراط کی عبارت نقل کرنے کے پر اکتفا کیا، مزید کوئی تبصرہ نہیں کیا۔ سقراط سے مدد مانگی ڈینس نے لیکن اس سے پناہ انتظار حسین کو بھی مل گئی۔ وہ بھی پرانے قصّے چھوڑ چھاڑ کر دیلفی کی پیشگوئی پر عمل پیرا ہونے چل پڑتے ہیں— ”اپنے آپ کو پہچانو!“ ان کے لیے خود آگہی کے اس سفر کا اہم وسیلہ افسانہ ہے، تعقّل کے دوسرے طریقے نہیں۔ وہ سقراط کے ایما پر عقل و خرد کی اس راہ پر چل پڑتے ہیں جو جدید ادب تک پہنچتی ہے کیونکہ عقل اس کے بغیر عقیدے کی وہ سہولت حاصل نہیں رہی جو قدیم انسان کو حاصل تھی۔ درمیان میں سقراط آجاتا ہے، اور بعد ازاں ڈینس۔ پریاں اور ان کے قصّے بے کار ٹھیرے۔ لیکن پھر بھی ان کی جستجو ڈینس کو بھی ہے، جدید شاعری میں ملکہ حاصل کر لینے کے باوجود اور انتظار حسین کو بھی جو اس تلاش میں جدید افسانے سے منھ موڑے لیتے ہیں۔

سماجی روایت کے ان ذخیروں سے انتظار حسین کی واقفیت بھی کتابوں کے ذریعے سے ہوئی۔ وہ اپنے مطالعے کی سمت کا ذکر کرتے ہیں کہ سیدھی سادی حقیقت نگاری سے وہ داستانوں اور پھر کتھاؤں تک جا پہنچے۔ ظاہر ہے کہ یہ قصے، تحریر میں نہ آتے تو ان سے واقفیت کا یہ امکان ہمارے لیے معدوم رہتا۔ کتھا سرت ساگر اور قدیم ہندوستان کے دوسرے داستانوی سلسلوں سے واقفیت کی اب شاید یہی صورت رہ گئی ہے۔ ان داستانوں، کتھاؤں کی معنویت کے جس پہلو کی طرف انہوں نے اشارہ کیا ہے، وہ ان کا World- view ہے۔ ان میں آدمی، فطرت سے مربوط ہے اور تمام مخلوق سے بھی جن میں جانور بھی شامل ہیں۔

"ان کہانیوں کو میں پڑھتا ہوں اور حیران ہو کر سوچتا ہوں کہ یہ محض پرانے زمانے کے آدمی کا تصور تھا کہ ہم سب مخلوقات ایک ہی برادری کے فرد ہیں یا سچ مچ انسانی تاریخ میں کوئی ایسا زمانہ گزرا ہے، ایسا جگ جب دھرتی پر سانس لینے والی ساری مخلوق ایک رشتے میں بندھی ہوئی تھی اور آدمی ایک رنگا رنگ برادری کے بیچ سانس لے رہا تھا......"[6]

ان کہانیوں کی یہ فضا بجائے خود معنی خیز ہے۔ کسی ایسے سنہری زمانے کے ناسٹلجیا کے ساتھ اور مظاہر فطرت سے رابطہ منقطع ہو جانے پر احساسِ زیاں کے ساتھ ساتھ اس کے رگ و پے میں ڈی ایچ لارنس کا سا Primitivism نہیں بلکہ صنعتی تمدن اور ٹیکنولوجی کے بپا کردہ سماجی انقلاب کو مسترد کرنے کا عمل بھی نمایاں ہے۔ پرانی کہانیوں کے توسط سے نئے زمانے کی تنقیص انتظار حسین کے افسانوی عمل کے اجزائے ترکیبی میں شامل ہے۔ لیکن وہ ایک کو چھوڑ کر دوسرے کو اختیار کرنے کی تلقین نہیں کرتے اور نہ پرانے زمانے کے فیوض و برکات کے گن گاتے ہوئے نئے زمانے کے بارے میں شدت کا رویہ اختیار کرتے ہیں کہ ایک نوع کی بنیاد پرستی (fundamentalism) کی شکل بن جائے۔ وہ بس کہانی کے معاملے میں بنیاد پرست ہیں، اشفاق احمد اور اپنے بعض دوسرے معاصرین کی طرح دیگر معاملات میں نہیں۔

ان پرانی کہانیوں سے نئے زمانے کے معاملات چھوٹنے سے وہ انکار نہیں کرتے۔ "بنی جیت گئی" والی جاتک کے حوالے سے انہوں نے لکھا ہے:

"اگر کوئی کہانی ماضی سے نکل کر خود ہی ہمارے زمانے میں آ جائے آج کے سیاق و سباق میں اپنی معنویت اجاگر کرے تو کیا مضائقہ ہے......"[7]

چناں چہ اس جاتک میں انہیں "ہلاکت بنام غیرت" کی پیش بینی نظر آتی ہے۔ مگر وہ اس کہانی کی بصیرت کو اخلاقی سبق حاصل کرنے اور لازمی لائحہ عمل اختیار کرنے کے لیے استعمال نہیں کرتے۔ آزاد خیال بنی کے معاملے میں وہ مہاتما بدھ کی بصیرت کو بیان کر دیتے ہیں اور اس کو کافی سمجھتے ہیں:

"میں نے پھر یہ کہا کہ دونوں کو رسان سے بلایا اور ان کا بیاہ کر دیا۔ پھر میں نے راج کار کو اپنی گدی پہ بٹھایا اور میں نے سنیاس لے لیا۔ اسی کے ساتھ میرے پُرش جنم کا انت ہوا۔ پھر میں نے بیر کے روپ میں جنم لیا......"[8]

وہ اس جاتک کو یہیں تک رہنے دیتے ہیں۔ زبردستی کھینچ کر افسانہ نہیں بناتے، اور غالباً افسانہ بنانا یہاں مقصود بھی نہیں ہے۔ اسی طرح "رشی قصائی کے چرنوں میں" رشی ایک جنم کے بعد قصائی بنتا ہے اور پھر سکشا دینے کے بعد اپنی جون میں واپس آتا ہے۔ موجودہ دور میں عقائد پر اصرار کس طرح تشدد کو جنم دیتا ہے اور رشیوں کو قصائی بنا دیتا ہے، اس بارے میں ایک ہلکا سا تبصرہ اس کہانی کی بنت میں implied ہے مگر مصنف نے نہ اس پر زور دیا ہے نہ اس کو اخلاقی یا تمثیلی نتیجہ

بنایا ہے۔ یوں کہانی اپنا کام کرتی جاتی ہے۔ اسے کسی اندیشے کا سامنا نہیں، یہاں تک کہ دور جدید کے انوکھے خطرے منشائے مصنف کا بھی نہیں۔

منشا ہونے نہ ہونے کے باوجود کیا ان کہانیوں کے لیے مصنف جیسی کسی "چیز" کا امکان بروئے خاطر لایا جا سکتا ہے؟ اس سے قطع نظر کہ وہ خود انتظار حسین ہی کیوں نہ ٹھہریں، کیا ان کہانیوں کے لیے کسی مصنف کا تکلف کیا جا سکتا ہے؟ ان کہانیوں کا مصنف فی الاصل کون ہے — ان کو پہلی بار گھڑنے، سنانے والا، یا بعد میں ان کو دہرا دینے والا کوئی بھی راوی؟ کیا ان کہانیوں کو دہرا دینے سے کوئی ان کا مصنف بن سکتا ہے؟ بازگوئی اور تخلیق میں کتنا فاصلہ ہے، بعدِ مشرقین یا دو چار ہاتھ لب بام، اور بازگوئی کا عمل کسی کو مصنف بنا سکتا ہے؟ ایسے سوالوں کا جواب ظاہر ہے مگر انتظار حسین نے ایسے سوالوں کو ہی سرے سے الٹ دیا ہے۔ وہ افسانہ نگار کے لیے اور جعلی کا مسئلہ چھیڑ دیتے ہیں، اس (غیر ضروری) اعتراف کے بعد کہ وہ ان پرانی کہانیوں کو پہلے بھی تصرف میں لاتے رہے ہیں:

"ویسے تو میں پہلے بھی اس ذخیرے سے کہانیاں اچکتا رہا ہوں۔ نئے زمانے کے تعصبات بیچ میں کھنڈت ڈال دیتے تھے۔
ایک تو نئے زمانے کی افسانوی روایت نے ہمیں یہ پٹی پڑھائی ہے کہ کہانی طبع زاد ہونی چاہیے۔ جو کہانی تم نے اپنے دماغ سے اتاری ہے، اسے لکھو۔ وہ تمہاری ہے۔ اگر پچھلی کہانیوں سے کوئی اچک کر تم نے لکھا ہے تو وہ تمہاری روایت کا حصّہ ہوا کرے۔ وہ تمہاری نہیں بن سکتی۔ وہ تو سرقہ ہوا اور ماضی کی کہانی کو دہرانے کا فائدہ بھی کیا ہے۔
یہ تو اپنے زمانے کے مسائل سے منھ موڑ کر ماضی میں پناہ لینے کی کوشش ہوئی......"

پرانی کہانی کی بازگوئی کے لیے "اچکنے" کا لفظ بھی خوب استعمال ہوا ہے۔ یوں اچک کر کوئی چیز حاصل کرنے والے کے لیے کیا لفظ استعمال کیا جاتا ہے، وہ بھی مصنف کے ذہن میں ضرور موجود ہوگا۔ مگر انتظار حسین اور جعلی اور طبع زاد کی بحث چھیڑ کر حسب عادت اپنے قارئین کو بھٹکا دیتے ہیں۔ آگے چل کر وہ چند سطروں بعد پھر اسی مسئلے پر آتے ہیں اور اپنے دلائل کے ساتھ:

"روایت کہتی ہے کہانیاں کسی فرد واحد کی جاگیر نہیں ہیں۔ یہ تو بہتی ندی ہے۔ کہاں کہاں سے کیسی کیسی کہانیاں بہتی چلی آ رہی ہیں۔ شوق ہے تو بہتی گنگا میں ہاتھ دھولو۔ جو کہانی من کو بھائے اسے چن لو اور اپنے رنگ سے اسے لکھ ڈالو۔ کوئی سرقے کا الزام نہیں دھرے گا۔

کہ حکمت کو اک گم شدہ لال سمجھ
جہاں پاؤ اپنا اسے مال سمجھ

اسے اپنا بنانے کا ایک ہی طریقہ ہے کہ اپنے زور قلم سے اس پر اپنی انفرادیت کی مہر لگا دو۔ میر امّن نے یہی تو کیا تھا۔ ورنہ چہار درویش کا قصّہ تو پہلے سے چلا آ رہا تھا......"

انتظار حسین اپنے اس عمل کے لیے جن antecedants کا دعویٰ کر رہے ہیں، وہ بہت مضبوط ہیں۔ شیکسپیئر نے اپنے ڈراموں کے لیے مواد دوسرے ذرائع سے حاصل کیا۔ پلاٹ کا مانوس ہونا اس کے زمانے میں معیوب نہ تھا بلکہ ناظرین کی معاونت کے لیے ضروری سمجھا جاتا تھا۔ نثری اصناف کے دور جدید تک آتے آتے یہ صورت بدلی کہ فلابیئر نے "مادام بوواری" کا خیالی جرثومہ ایک اخباری خبر سے حاصل کیا اور دوستوئفسکی نے بھی ایک دولت مند بڑھیا کے قتل کی اخباری خبر

سے ''جرم وسزا'' کی بنیاد اٹھائی۔ اس طرح انسپریشن کے ذرائع اور تخلیقی محرک کے ظاہر ہونے کی صورتیں بدل گئیں۔ کلاسیکی غزل کی روایتی شعریات میں بھی شاعر کا کمال مضمون برت لینے میں ہے، پرانوں کے استعمال کردہ مضامین سے پرہیز نہیں۔

وہاں بھی شرط اس مضمون کو ترقی دینے کی ہے، محض جگالی کر دینا تو رسمی کارروائی ہو کر رہ جائے گی۔ طبع زاد ہونے یا نہ ہونے کے مسئلے سے بڑھ کر ان کہانیوں میں یہ دیکھنا سودمند ہوگا کہ انتظار حسین نے ان کو برتا کس طور پر ہے۔ جدید دور کے اساطیر پر رولاں بارت کے کام سے ایک نتیجہ برآمد ہوتا ہے جسے یہاں اصول کے طور پر استعمال کیا جا سکتا ہے، اور وہ یہ کہ پرانے اساطیر کی بازگوئی ہی کافی نہیں ہے بلکہ یہ دیکھنا ضروری ہے کہ ان کے استعمال سے کیا حاصل ہوا۔

کتھا سرت ساگر سے لے کر انتظار حسین تک ایک بیّن فرق یہ آیا ہے کہ intellectual Copyright کے مسائل قانونی شق کے ذریعے طے کر دیے گئے ہیں۔ سرقہ اب ادبی ہی نہیں، قانونی اصطلاح بھی ہے۔ میر امن کے زمانے میں ایسا کہاں ہو سکتا تھا؟ ان کو داستان گوئی کا کمال دکھانے کے لیے، جانے پہچانے قصے کو اپنے اسلوب بیان سے اجاگر کرنا تھا، سو انہوں نے کیا۔ مگر کیا اکیسویں صدی میں داخل ہو جانے والے انتظار حسین کے لیے ایسا ممکن ہے؟ اور اگر وہ پھر بھی ایسا کریں تو یہ کہاں کی افسانہ نگاری ہوئی؟ مگر ان کی یہ صورت حال پھر بھی افسانوی ہے۔ بورخیس کا کردار Pierre Mannaud ڈان کیہوٹے کو حرف بحرف، اصل متن سے سرمو فرق کے بغیر ''لکھ'' کر اپنے تئیں ڈان کیہوٹے کا مصنف ٹھہرا تھا۔ ''بورخیس کی یہ کہانی دور جدید میں انسان کی وجودی صورت حال کا عجیب مرقع ہے۔ شاید یہی معاملہ انتظار حسین کے ساتھ ہوا ہے۔ ان کے مآخذ نہ سہی، ان کی صورت حال وجودی بلکہ مابعد جدید ہے۔ کوئی دن جاتا ہے کہ ہم ان کو کتھا سرت ساگر اور کلیلہ ودمنہ کے مصنف کے طور پر پڑھ سکیں گے۔

اور جنس کی اس بحث سے قطع نظر، دیکھنے کی بات یہ ہے کہ یہ کہانیاں کیسی ہیں۔ یعنی اس کتاب کی ادبی حیثیت کیا ہو سکتی ہے۔ اور جب ادبی اہمیت کی بات ہو تو انتظار حسین کا معاملہ زیادہ قابل اعتبار ٹھہرتا ہے۔

ابتدائیے کے بعد کہانیاں چھ حصوں میں منقسم ہیں اور ہر حصے کا انداز اور اسلوب اسی پرانے انداز کے مطابق اختیار کیا گیا ہے۔ یوں یہ کتاب افسانوی اسالیب کا ایک رنگا رنگ مجموعہ نظر آتی ہے۔

کتاب کا ابتدائیہ مصنف کی اس نوع کی دوسری خود انتقادی کیفیت کی حامل تحریروں کے مقابلے میں خاصا پُرجوش ہے۔ پہلے حصے کی پہلی کہانی کا آغاز بھی انفرادیت کا حامل ہے۔ کہانیوں کے روایتی آغاز میں نانی اماں کا حوالہ بھی ہے اور حافظے سے مدد بھی طلب کی گئی ہے۔ نانی اماں روایتوں کے تال میل کی زندہ علامت ہیں اور اس روایت سے شخصی، انفرادی تعلق کی تجسیم۔ ان کا حوالہ اس روایتی کہانی کو انفرادی تجربے سے جوڑنے کا کام کرتا ہے جب کہ ان کے ذکر کے ساتھ حافظے سے مدد یوں مانگی گئی ہے جیسے پرانا داستان گو اپنی میوز (Muse) کو invoke کر رہا ہو، مثلاً جیسے ہومر اپنی رزمیہ منظومات کے آغاز میں شاعری کی دیوی سے مدد مانگتا ہے۔ ایسے پُرزور بیان بھی انتظار حسین کے ہاں کم کم نظر آتے ہیں:

ہمارا تمہارا خدا بادشاہ۔ خدا جس نے رات بنائی۔ رات جس کے خمیر سے کہانی نکلی۔ کہانی جس نے آدمی کو تخیل کے گھوڑے دوڑانے کے آداب سکھائے۔ حقیقت کو تخیل کے ساتھ ریدھنے کے گر بتائے۔ سوچنا سمجھنا سکھایا۔ فاقصص الحق

اعلم بحضرون۔

سو، اے حافظہ میری مدد کو آ۔ یاد کر ان ستاروں اور کہانیوں سے بھری راتوں کو جو خواب بن گئیں، ان پرانی کہانیوں کو، ان قصوں اور داستانوں اور تمثیلوں اور حکایتوں کو اور کتھاؤں، جاتک کتھاؤں، لوک کتھاؤں کو جو تو نے سہانی راتوں میں سنیں اور بھلے دنوں میں پڑھیں اور یاد کر کڑکڑاتے جاڑوں کی اس رات کو جب نانی اماں نے دہکتے انگاروں سے بھری انگیٹھی پر ہاتھ تاپتے ہوئے سب بادشاہ سے نرالے ایک بادشاہ کی کہانی سنائی۔ ہمارا تمہارا خدا بادشاہ۔"

اس کہانی کو ہم نانی لقاں کے سنانے کے عمل کے درمیان دیکھتے ہیں۔ یعنی کہانی در کہانی اس کی بنیاد تو مذہبی صحائف میں بیان کردہ قصہ ہے لیکن یہ ذرا سی دیر میں اس فریم ورک سے باہر نکل کر پھیل جاتا ہے اور اس میں ایسے اجزاء شامل ہو جاتے ہیں جن کا تعلق عوامی اعتقادات اور رسوم سے ہے۔ یوں کہانی اپنی بوقلمونی میں تہذیب کے پھیلاؤ کا اشارہ بھی کرتی ہے۔ سکندر ذوالقرنین کے قصے میں پرانی داستانوں سے قصے کا مواد حاصل کیا گیا ہے لیکن مختلف قصے گندھ کر ایک شخص کے احوال میں بندھ جاتے ہیں۔ جن وانس کے بادشاہ حضرت سلیمان اور محیر العقول فتوحات کا حامل سکندر ذوالقرنین، کائنات معلوم کی دریافت اور تسخیر کی کہانیاں ہیں، قدیم صحائف کی طرح معجزاتی انداز بیان سے عبارت اور اس دنیا کے بھید بھاؤ کی وہ منزلیں جو آدمی دریافت کرتا چلا جاتا ہے۔ کہانی کا سفر، دراصل آدمی کا سفر ہے۔

ان کہانیوں کو کیا سمجھا جائے۔ طبع زاد یا تخلیق؟ اس سوال پر بحث زیادہ ہوئی اور اسی نہج پر چلتی رہی جس کی وجہ سے ان کہانیوں کی اپنی اندرونی اور اسلوب و بیان کی خصوصیات کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی، حالاں کہ یہ کہانیاں مختلف ماخذ کو بروئے کار لانے اور متفرق افسانوی ذرائع کو استعمال کرنے میں غیر معمولی تنوع اور بیانیہ قوت کی عمدہ مثال پیش کرتی ہیں۔ ان تمام ذرائع کو خوبی کے ساتھ کہانی کی بازگوئی میں ڈھالتے ہوئے انتظار حسین نے اس پورے تجزیے کو نمایاں کر دیا ہے جس کی موجودگی کی بابت انہوں نے ابتدائیے میں ذکر کیا ہے اور جس کے زیادہ کھنگالے نہ جانے پر برملا افسوس کا اظہار کیا ہے۔ اس تخلیقی برتاؤ سے افسانے کی روایت کا وہ سادہ سا تصور بدل کر رہ جاتا ہے جس پر محقق اور نقاد کاربند چلے آ رہے ہیں۔

مختلف ذرائع سے حاصل کردہ کہانیوں کے حوالے سے اسلوب میں بھی بڑی رنگا رنگی نظر آتی ہے۔ فارسی سے ماخوذ داستانوں کا سا طمطراق اور پر شکوہ نثر بہت آرام کے ساتھ پراچین ہند کی حکایات میں بول چال اور قصوں کی زبان میں ڈھل کر ایک نیا روپ اختیار کر لیتا ہے جس کے اندر بے اندازہ وسعت اور گنجائش موجود ہے۔ ابھی میٹو کے لیے اس کی ماں کے بین مہابھارت سے لیے گئے ہیں اور اس کی مناسبت سے زبان پر ٹھیٹھ ہندی کا رنگ غالب ہے۔ بیرامن طوطے کی کہانی سادہ بول چال کے قریب ہے۔ کتاب کے آغاز میں قصص کہانی کے ذیلی عنوان کے تحت ملکہ سبا، حضرت سلیمان اور سکندر ذوالقرنین کے قصے بیان کیے گئے ہیں اور ان میں حکائی اسالیب کی کثرت اور اسلوب کی متنوع رنگینی سے ایک نئی کیفیت پیدا ہو گئی ہے جو انتظار حسین سے مخصوص ہے۔

ملکہ سبا اور حضرت سلیمان کی کہانی بہت باقاعدگی سے شروع ہوتی ہے جیسے روایتی قصوں میں ہوا کرتا تھا اور اسی کے ساتھ انسان کو کائنات کے اندر رکھ دیتی ہے۔ نانی اماں اور حافظے سے مدد کی پکار میں سے کہانی کا فریم ابھرنے لگتا ہے جب

حافظے کی کوٹھری سے کڑکڑاتے جاڑوں کی رات میں دہکتی انگیٹھی اور نانی اماں نکل کر سامنے آتے ہیں۔ نانی اماں سناتی جاتی ہیں، کہانی میں کئی پُھند نے بھی ٹانکتی جاتی ہیں اور ایک واقعے سے دوسرا واقعہ نتھی کرتی جاتی ہیں۔ نانی اماں سے منسوب روایت میں کمال یہ ملتا ہے کہ اصل قصہ جو قصص الانبیا میں موجود ہے، اس میں کئی دوسری روایتیں اور داستان کے آہنگ ملتے جاتے ہیں۔ یہاں اب چرند پرند کی حکایت بھی ہے اور داستان کی سی شان و شوکت رکھنے والا بیانیہ بھی۔ مذہبی رنگ کی بنیادی حکایت میں اور کئی معاملات شامل ہو گئے ہیں اور پہلے سے زیادہ متنوع، پُرثروت بیانیہ تخلیق ہوا ہے۔ حد تو یہ ہے کہ مثنوی زہر عشق کے اشعار بھی کہانی کی بُنت میں شامل ہو جاتے ہیں اور بے تُکے معلوم نہیں ہوتے ورنہ کہاں حضرت سلیمان عالی شان اور کہاں زہر عشق۔ اس enriched بیانیے میں اتنی طاقت ہے کہ ایسے مقامات بھی سر کر لیتا ہے جو مذہبی روایت سے یکسر مختلف اور خود انتظار حسین کے افسانوں کی مجموعی فضا سے اس قدر الگ رنگ کے حامل ہیں کہ وہاں ان کا شائبہ تک نہیں ملتا۔ مثلاً ملکہ سبا کی ٹانگوں کے بالوں کا ذکر اور حضرت سلیمان کا ان ٹانگوں کو ایک ترکیب سے دیکھنے کے بعد صاف کروا دینا۔

''جب ملکہ بلقیس اپنے تخت سے اتر کر محل میں داخل ہونے لگیں تو انہیں گمان ہوا کہ پانی بہہ رہا ہے۔ انہوں نے پائنچے اٹھا کر فرش پر قدم رکھا۔ پائنچے جو اٹھے تو ان کی پنڈلیاں نمایاں ہو گئیں۔ ان پر واقعی ایسے گھنے بال تھے جیسے بکری کے ہوں۔ چہرہ جیسے چاند کا ٹکڑا اور پنڈلیاں ایسی جیسی بکری کی ٹانگیں ہوں۔ مگر حضرت سلیمان یوں کب ہار ماننے والے تھے۔ انہوں نے ملک ملک سے حکیموں، دیدوں کو بلا بھیجا۔ انہوں نے ایسا مرہم تیار کر کے پیش کیا کہ اس کے ملنے سے سارے بال غائب ہو گئے اور پنڈلی اب ایسی گوری چٹی سڈول نظر آتی تھی کہ حضرت سلیمان حیرت زدہ رہ گئے.....''

جسم کی طبعی حقیقت اور اس میں قربت intimacy کا ایسا امکان انتظار حسین کے اپنے فکشن میں بھلا کہاں نظر آتا ہے۔ بستی کی تحسینہ یا کوئی اور نسوانی کردار اس طرح پائنچے نہیں اٹھاتی اور نہ بیانیے میں آئینے کے فرش کا اہتمام ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو پھر بیان کار راوی کی اپنی ٹانگیں بکرے کی جیسی نظر آنے لگتیں، بالوں سے بھری ہوئی اور ذیلی چتلی جن کے دوسرے سرے پر کُھر موجود ہیں، انگلیاں اور ناخن نہیں۔ یوں جنس و محبت کا پیدا کردہ شوق ملکہ سبا کو حیوانی مخلوق سے انسان بنا دیتا ہے مگر محبت کی ایسی فتح مندی اور جگہوں پر ڈھونڈے سے بھی نہیں ملتی۔

بیانیے کے ایسے لذت بھرے امکانات اور اسلوب کے حیرت انگیز تنوع کے پے در پے کامیاب مظاہروں کی وجہ سے اس کتاب کو جدید اردو نثر کے مثالی نمونوں میں سے ایک قرار دیا جانا چاہیے اور اس کو بنیاد بنا کر بیانیہ نثر کے امکانات کا پورا نصاب ترتیب دیا جا سکتا ہے۔ مختلف اسالیب اور امکانات سے بھرپور ایسی کوئی اور کتاب معاصر ادب میں دور دور تک نظر نہیں آتی۔

مذہبی و نیم مذہبی قصوں سے آگے بڑھ کر انتظار حسین پراچین ہندوستان پہنچ جاتے ہیں اور ناگ نامہ لکھتے ہیں۔ یہ سامی روایت کے عقائد سے زیادہ قدیم (primitive) دنیا ہے اور آدمی اپنی جون میں مستحکم نہیں۔ انتظار حسین اس دنیا اور اس زمانے میں جس مہارت و واقفیت کے ساتھ سفر کرتے ہیں— جی چاہتا ہے کہ لکھ دوں ایک پرانے ناگ کی سی سہولت کے ساتھ — وہ ان ہی سے مخصوص ہے اور برصغیر کے ماضی کے اس منطقے سے ان کا یوں مانوس ہونا اور اس میں سفر طے کیے جانا، اردو افسانے میں ان سے ہی مخصوص ہے، اور فنی ہنرمندی کے ساتھ تہذیبی اہمیت کا حامل کہ اس دھرتی کے پرانے دور

ر پرانے روپ سے ہم ان افسانوں، کہانیوں کے ذریعے رابطے میں آتے ہیں۔ وہ "کچھوے" اور "زناری" جیسے افسانے ہوں یا اس کتاب میں جاتک کتھاؤں کی بازگوئی، انتظار حسین پاکستان کے واحد ادیب ہیں جو اس بے تکلفی سے ماضی کے اس دور اور زمینی روایت کے اس پہلو کو اپنی کہانی کی بنیاد بنا سکتے ہیں۔

اس سلسلے کی اگلی کہانیوں میں وہ قدیم کتھاؤں سے جاتک کی طرف بھی آتے ہیں اور بڑی بوڑھیوں کے سنائے ہوئے قصوں کی طرف بھی۔ رابعہ رسالو کی لوک کہانی بھی انہیں دل کش معلوم ہوتی ہے اور پنج تنتر کی کہانیاں بھی۔ اس کتاب کو پڑھتے ہوئے احساس ہوتا ہے کہ جیسے مصنف کا تخیل آزادانہ سفر کر رہا ہے اور جو کہانی، کتھا اسے بھاتی ہے اسے چن لیتا ہے۔ یوں یہ کتاب ایک انتھولوجی یا مجموعہ سا معلوم ہوتی ہے کہ جس میں مصنف نے اپنی پسند کی کہانیوں کا انتخاب کر دیا ہے۔ بورخیس نے مختلف روایتوں سے مطالعے کے دوران حکایتیں، قصے اور تمثلات جمع کیے ہیں اور بعض کو از سر نو لکھ کر، اضافوں کے ساتھ بلکہ نمک مرچ لگا کر "کتاب ریگ" اور دوسرے مجموعوں میں شامل کیا ہے، خاص طور پر اس کے آخری دور کی کتابیں جب وہ پیچیدہ افسانوی ساختیے گھڑنے کرنے کے بجائے حکایتوں کی طرف مائل ہو گیا تھا جو سادہ اور یادگار ہوں۔ شاید انتظار حسین کے ہاں بھی اس سے مماثل کوئی کیفیت کار فرما ہے۔ شاعر اور مترجم رامن اجن (A.K.Ramanujan) نے ہندوستان کی مختلف روایتوں سے کہانیاں چن کر Indian Tales نامی دل چسپ مجموعہ مرتب کیا تھا،[۱۳] لیکن اس سے بھی زیادہ حیرت انگیز مثال اتالو کالوینو جیسے ماہر فن اور صاحب تخیل ادیب کی ہے جس نے اپنے ملک (اطالیہ) کی لوک کہانیاں جمع کر کے ایک ضخیم مجموعہ ترتیب دیا۔[۱۴] ہر چند کہ کالوینو نہایت طباع اور ذہین ناول نگار ہے لیکن لوک کہانی کے سامنے وہ طالب علموں کے سے احترام اور عقیدت سے حاضر ہوتا ہے۔ لوک کہانی کے بارے میں تعارفی مقدمہ لکھتے ہوئے اس نے انسانی زندگی کی بوقلمونی سے گہرے تعلق اور ہمہ گیری کے بارے میں اس نے جس پیچیدگی کا ذکر کیا ہے وہ توجہ کے لائق ہے:

This complexity pervades one's entire existence and forces one to struggle to free onself, to determine one's own fate; at the same time we can liberate ourselves only if we liberate other people, for this is a sine qua non of one's own liberation.

پیچیدگی اور نجات کا یہ امکان انتظار حسین کی اس کتاب سے گریزاں ہی رہ جاتا ہے۔ یہ کتاب ایسی ہی تبدیلی کی حامل ہے کہ اب افسانہ نگار، نقشہ گو بن گیا ہے۔

اس کتاب کے دائرہ کار سے بڑھ کر یہ تبدیلی خود انتظار حسین کے افسانوی عمل کے حوالے سے معنی خیز ہے۔ وہ واقعیت نگاری کے اسلوب سے گریز کر کے علامت، استعارے اور حکایت کی طرف آئے اور اپنے اس انداز سے انہوں نے اردو افسانے کے تمام ڈھرے کو متاثر کیا۔ لیکن وہ حکائی اسلوب سے بھی آگے نکل کر اب سماعی روایت کی ان شکلوں کی طرف جا رہے ہیں جو افسانے سے مزید دور لے جاتی ہیں۔ مگر کہانی سے زیادہ قریب۔ یہ تبدیلیاں ان کے ہاں کس تبدیلی کی نشان دہی کر رہی ہیں؟

اس تبدیلی کو اس بات سے مربوط کر کے دیکھا جا سکتا ہے کہ ان کے ہاں سمعی روایت پر اصرار اور اس کے مضمرات کی بازیافت کی کوشش بڑھتی جا رہی ہے۔ وہ افسانے کو جس طرح سماعی روایت کی بگڑی ہوئی شکل قرار دینے لگتے ہیں، مسخ شدہ کم تر، اس سے محمد حمید شاہد جیسے افسانہ نگار نقاد نے اختلاف کیا ہے۔ سمعی روایت کے اس تصور ہی پر سوال اٹھاتے ہوئے محمد حمید

شاہد نے اپنے مضمون "اردو افسانہ اور سمعی روایت" میں لکھا ہے:

''انتظار (حسین) کی بات مانو تو اردو افسانے کے ارتقاء اور شناخت کی مکمل صدی کا قصہ حرف غلط لگتا ہے......''[15]

وہ انتظار حسین کے اس نظریے کا تقابل شمس الرحمن فاروقی کے بعض بیانات سے کرتے ہیں، لیکن اپنے اس نکتے کی وضاحت ایک اور مضمون "اردو افسانہ، سمعی روایت کے بعد" میں اس طرح کرتے ہیں:

''یہاں یہ سوال بنتا ہے کہ آخر کب تک آپ محض سمعی روایت کی محبت میں ان ساری کہانیوں کو رد کرتے رہیں گے جو ایک مستحکم روایت بنا چکی ہیں۔ مغربی روایت کی تکنیک کو اپنا کر اپنی زمین اور اپنے تہذیبی مظاہر سے جڑ کر کہانی لکھنے کی جو طرح اردو میں پڑ چکی ہے اس میں سمعی روایت کے تخیلی حوالے ملیں نہ ملیں کہانی اپنی نزاکتوں کے ساتھ ملتی ہے اور ضرور ملتی ہے......''[16]

پرانی کہانیوں کی دلکشی اپنی جگہ، اس کی خاطر جدید افسانے کو بیک جنبش قلم مسترد یا منسوخ نہیں کیا جا سکتا۔ ظاہر ہے کہ ایسی کہانی خود انتظار حسین بھی لکھ چکے ہیں۔ مگر یہ ان دنوں کی بات ہے جب وہ افسانہ نگار تھے۔

محمد حمید شاہد جدید اردو افسانے پر قلم اٹھانے والے واحد نقاد ہیں جنہوں نے افسانے اور کہانی کی قدیم سمعی روایت کے درمیان تضاد کو موضوع بنایا ہے۔ ان کے دونوں اہم مضامین بظاہر متحد الخیال ہیں مگر پہلے سے دوسرے مضمون تک آتے آتے مجھے ان میں دراڑ سی پڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔ پہلے مضمون میں وہ مابعد نو آبادیاتی مطالعات کے موقف کے قریب آنے لگتے ہیں اور جدید افسانے کی تکنیک میں صرف مغربی اثرات ہی کو نہیں بلکہ قدیم اسالیب کو بھی کارفرما دیکھ لیتے ہیں۔ دوسرے مضمون تک آتے آتے وہ نئی تکنیک میں لکھے جانے والے بہت سارے معاصر افسانوں کو (جن کی فہرست انہوں نے مضمون کے متن میں گوندھ دی ہے) سیلابی ریلے سے بچا کر لے جانا چاہتے ہیں۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ وہ براہ راست تخاطب سے گریز کر کے اپنی بات سمعی روایت کے نام لیوا انتظار حسین کے گوش گزار کرنا چاہ رہے ہیں؟ کیا ان دونوں نقطۂ ہائے نظر میں کوئی اتصال ممکن ہے اور کیا یہ آراء باہمی طور پر متضاد نہیں؟ اس گتھی کو سلجھانے کی کوشش میں مجھے والٹر بن یامن کا معرکۃ الآرا مضمون The Storyteller یاد آتا ہے جہاں وہ پرانی قصہ گوئی کو محنت کشی اور دست کاری سے جوڑ کر دیکھتا ہے۔[17] اسے قصہ گوئی کے زوال پر افسوس ہے اور وہ اس کی وجہ بھی برملا بیان کر دیتا ہے ـــ تجربے کی افادیت کم ہو گئی ہے! بن یامن نے افسانہ نگاری کا خاص طور سے ذکر نہیں کیا لیکن وہ قصہ گوئی کے زوال کی وجوہات میں سب سے پہلے ناول کے عروج کو گننے کے لیے تیار ہے کہ بیانیہ نثر کی دیگر تمام اصناف کے برخلاف ناول نہ سمعی روایت سے ابھرا ہے اور نہ اس میں تحلیل ہو سکتا ہے۔ ناول کا انحصار کتاب کی مطبوعہ شکل پر ہے، ایک تنہا فرد کی علیحدگی پر ہے جو دوسروں کو نصیحت کر سکتا ہے اور نہ اپنے لیے مشورے مانگ سکتا ہے۔ ناول کی اس تنہائی میں جدید افسانہ بھی شامل ہو جاتا ہے اور قدیم قصے سے دور ہو جاتا ہے۔ اس مضمون کو مہمیز لیسکوف کے افسانوں نے فراہم کی تھی لیکن جیسے جیسے یہ آگے بڑھتا ہے اور اس کا استدلال سیدھی لکیر کے بجائے دائرہ وار پھیلتا ہے، قصہ گوئی کی گم کردہ جہتیں آشکار ہوتی جاتی ہیں ـــ قصہ گو کی عملی دلچسپیاں، کہانی سنانے کے عمل میں تہہ داری اور تخفیف، اخلاقی نصیحت کے بجائے 'زندگی کے معنی' سے سروکار، یہاں تک کہ موت کا استناد جس سے قصہ گو بعض معاملات اُدھار مانگ لیتا ہے ـــ لیکن فی الوقت ہمیں ان معاملات تک جانے کی ضرورت نہیں۔ بہر حال، ان سے اتنا اندازہ ہو سکتا ہے کہ جدید افسانے کے بعد سمعی روایت کی طرف مراجعت کوئی سیدھی سادی بات نہیں کہ آج یوں نہ سہی

دوں کی۔ اپنے ابتدائیے میں انتظار حسین جدید حقیقت نگاری کے اسلوب کے سائے تلے پروان چڑھنے کا ذکر کرتے ہیں اور اس دور کے تعصبات کے زیر اثر آ جانے کا اعتراف بھی کر ڈالتے ہیں لیکن وہ افسانے سے توبہ کر سکتے ہیں اور نہ پرانے طرز کے قصہ گو بن سکتے ہیں۔ درمیان میں بہت سا پانی پلوں کے نیچے سے بہہ چکا ہے۔

مجھے یاد آتا ہے کہ والٹر بن یامن نے اس معاملے سے متصل ایک اور قضیہ اپنے ایک اور ناقابل فراموش مضمون میں اٹھایا ہے۔[۱۸] کافکا کے بارے میں اس نے نشان دہی کی ہے کہ وہ complementary دنیا میں رہتا ہے۔ وہ روایت کی بات سنتا ہے اور جو شخص اتنے غور و خوض سے سنتا ہے وہ دیکھ نہیں سکتا۔ اس کے نزدیک کافکا کی تشخیص واضح ہے۔

Kafka`s work presents a sickness of tradition

کیا کافکا کے اس مرض کی نشان دہی انتظار حسین کے افسانوں سے بھی ہو سکتی ہے اور وہ بھی اس کی علامت بن گئے ہیں؟

کیا ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ جس روایت کا وہ اتنی عقیدت و احترام سے نام لیتے ہیں، اس روایت کو ان کا نیا افسانہ اور اس کے اتباع میں جدید افسانہ ایک روگ بن کر لاحق ہو گیا؟

کیا نئی پرانی کہانیوں کی باز گوئی سے اس کا کفارہ ادا ہو سکتا ہے؟ اب اس کا تصور بھی محال ہے۔

ان کہانیوں میں مضمر ایک اور خطرے کی طرف اشارہ ضروری ہے۔ بورخیس نے باقاعدہ افسانے (اس کے مطابق، Ficciones) چھوڑ کر حکایتوں سے رجوع کیا اس کی وجہ ضعف بصارت اور دماغی چوٹ کو بتایا کہ اس کی وجہ سے طویل عبارت یاد نہیں رہتی تھی۔ نجیب محفوظ نے بھی ہاتھ سے قلم اٹھانہ سکنے کی وجہ سے "خواب نویسی" اختیار کی۔ انتظار حسین کے حوالے سے یاد آتا ہے کہ بہت برس پہلے محمد عمر میمن نے ان کے افسانوں کے لیے حافظے کی بازیافت اور تخیل کی موت کی پیشگوئی کر دی تھی۔[۱۹] حافظے سے وہ بہت بار مدد لے چکے ہیں اور ممکن ہے کہ اپنے نقادوں کی طرح وہ بھی اس نتیجے پر پہنچے ہوں کہ اب اس جام کی تلچھٹ سے کچھ اور حاصل کرنے کا امکان کم رہ گیا ہے۔ آخر یادوں کی dredging کا عمل وہ کب تک کرتے رہیں؟ انفرادی و شخصی حافظے کے بجائے ان کہانیوں میں انہوں نے اجتماعی حافظے سے ناتا استوار کیا ہے اور اس کی بدولت تخیل کی ایک بار پھر آبیاری کی ہے۔ تخیل کی کمی پر پردہ، ان کہانیوں کی اپنی فطری دلکشی اور مصنف کے طاقت ور اسلوب کی بدولت پڑ جاتا ہے۔ قوت تخیل چاہے دب گئی ہو مگر قوت بیان یہاں اپنے زوروں پر ہے اور اس میں اتنا دم ہے کہ پوری کتاب کو اپنے بل بوتے پر اٹھائے نظر آتی ہے۔

مگر ایک اکیلا اسلوب کتنی دیر تک اس بوجھ سہار سکتا ہے؟ جلد یا بدیر کہانی کا تقاضہ ہوتا ہے اور جب اس تقاضے کو پورا کرنے کا وقت آتا ہے تو افسانہ نگار ہمیں مشکل میں دکھائی دیتا ہے۔ ابھی تو پرانی کہانیوں میں گنجائش بہت ہے۔ دیکھنا چاہیے کہ یہ کہانیاں کتنی دور تک اس کا ساتھ دے سکتی ہیں اور کیا ان کی باز گوئی اسے افسانہ نگاری کے عمل سے مستقل طور پر الگ کر دے گی۔ مگر مصنف اس سوال کی دہلیز تک لانے کے بعد ہمارا ساتھ چھوڑ دیتا ہے۔ اب یہاں سے سوالوں کا نیا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔

حواشی

(۱) انتظار حسین، نئی پرانی کہانیاں، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۶ء

(۲) (۲) تا (۴) اور (۹) تا (۱۰) یہ تمام حوالے نئی پرانی کہانیاں کے ابتدائیے سے لیے گئے ہیں، اس لیے یہاں ان کو ایک جگہ اکٹھا کر دیا گیا ہے۔

(۳) W.B. Yeats, Introduction to Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry

انتظار حسین کی محولہ عبارت اس دیباچے کے عین آغاز میں ہے۔

(۱۱) Jorge Luis Borges, Pierre Menaud, Author of Don Quixote, in Labyrinths, Penguin Books, 1970

(۱۲) انتظار حسین، ایضاً

(۱۳) A.K. Ramanujan, Indian Tales, Penguin Books

(۱۴) Italo Calvino, Italian Folktales, Translated by George Martin, Penguin Books, 1982

(۱۵) محمد حمید شاہد، اردو افسانہ اور سمتی روایت، اردو افسانہ صورت و معنی، انتخاب و ترتیب نعیم آفاقی، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء

(۱۶) محمد حمید شاہد، اردو افسانہ سمتی روایت کے بعد، اردو افسانہ صورت و معنی، انتخاب و ترتیب نعیم آفاقی، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء

(۱۷) Jorge Luis Borges, The Book of Sand, Penguin Books

(۱۸) Walter Benjamin, The Storyteller, Illuminations, Pimlico, 1999

(۱۹) Walter Benjamin, MaxBrod's Book on Kafka, Illuminations

ڈرتا ہوں آئینے سے__

انتظار حسین کا افسانہ، ان کی اپنی نظر میں

کہانی اگر اپنی شرائط میں مکمل اور بھرپور ہو تو اپنے اندر ایک جہانِ معانی سمیٹ لیتی ہے، دُنیا کے اندر ایک اور دنیا بن جاتی ہے، چھوٹی سی دنیا مگر خود مکتفی اور خود مختار۔ ایسی کہانی جب ختم ہوتی ہے تو اپنے پیچھے ایک اتھاہ خاموشی چھوڑ جاتی ہے، ایک سفید سناٹا__ لمحۂ تخلیق ابھی تکمیل کو پہنچا ہے اور کائنات دم سادھے کھڑی ہے۔ اس سناٹے میں اگر کوئی حرکت محسوس ہوتی ہے تو وہ ایک پرچھانواں سا ہے، کوئی ادھوری، ادھ بنی سی شکل اپنی طبیعی حالت کو اختیار کرنے کے لیے سناٹے کے محور پر آہستہ آہستہ بڑھ رہی ہے، گھسٹ رہی ہے، رینگ رہی ہے__ یہ تنقید ہے جو افسانے کے انجام کے ساتھ ہی پھوٹتی ہے۔ انتظار حسین کی کہانیاں جب ختم ہوتی ہیں تو وہ رُکتی نہیں ہیں، مستقل حرکت (perpetual motion) کی طرح لرزش میں رہتی ہیں اور تنقید بن جاتی ہیں۔ وہ ان ادیبوں میں سے ہیں جو کہانی ختم کرنے کے بعد مضمون کے لیے قلم ضرور اٹھاتے ہیں۔ کہانی ایک بار پھر موضوع بن جاتی ہے۔ ان میں سے بہتر اور ڈھلے ڈھلائے مضامین اسی اضطراب کی کارفرمائی معلوم ہوتے ہیں جس نے کہانی کی تخلیق کا راستہ استوار کیا تھا۔ مگر ایک آدھ مضمون کو پڑھ کر بے اختیار اس اگیا بیتال کا خیال آتا ہے جس کا ذکر انتظار حسین نے بھی کر رکھا ہے، جو اس بدروح کی طرح جس کی لاش کو مناسب طریقے سے ٹھکانے نہ لگایا گیا ہو، بھوت بن کر چمٹ جاتا ہے اور پیچھا کرنے لگتا ہے۔

انتظار حسین کی کہانی یوں ہی تو جوکھم کا سفر نہیں ہے۔ ان کے افسانوی عمل کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ افسانے کے اجزائے ترکیبی کے ساتھ ساتھ تنقید کے مرحلے بھی جاری رہتے ہیں اور وہ اپنی کہانیوں کے حوالے سے تنقیدی مضمون بھی لکھتے ہیں۔ یہ مضامین ان باقاعدہ و باضابطہ تنقیدی مضامین سے مختلف اور علیحدہ ہیں، جن میں انھوں نے افسانے اور اس کی روایت کو موضوع بنایا ہے اور بعض ایسی positions اختیار کی ہیں جو ان کے اپنے افسانوی عمل کی پیدا کردہ ہیں۔ یعنی اگر ان کے افسانے نہ لکھے گئے ہوتے اور اس طرح کے نہ ہوتے جس طرح کے ہیں، تو یہ مضامین بھی نہ لکھے جاتے اور اس طرح کے نہ ہوتے۔ ان مضامین کو افسانے کی قربت کی آنچ نے نکھار کر ایک ایسی اندرونی تپش اور تخلیقی مزاج عطا کر دیا ہے جو اُردو میں افسانوی ادب کی تنقید کے مختصر اور محدود سرمائے میں منفرد ہے۔ ''افسانہ اور چوتھا کھونٹ'' اور ''اجتماعی تہذیب اور افسانہ'' ایسے مضامین ہیں۔ لیکن یہ باقاعدہ مضامین ہیں، انتظار حسین نے اسی انداز کے ساتھ ایسے مضامین بھی لکھے ہیں جن

میں ان کا اپنا افسانوی عمل موضوع بن گیا ہے۔ یہ مضامین ان کی اپنی کہانیوں کے ساتھ لکھے گئے ہیں اور افسانوں کے مجموعوں میں appendices کے طور پر شامل ہیں۔ ان مضامین سے نہ صرف انتظار حسین کے اپنے تخلیقی عمل کی پُر اسرار کیمیا کے بارے میں معلومات حاصل ہوتی ہیں بلکہ خود افسانے اور اس کے مرکز میں موجود انسان و عالم انسان کے بارے میں بھی نادر انکشافات اور بصیرتیں حاصل ہوتی ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے ان مضامین کا مطالعہ سودمند ہوگا۔ ان تحریروں کو افسانے کے طور پر پڑھا جائے یا تنقید کے طور پر، بہتر یہی ہوگا کہ انگریزی محاورے کے مطابق، چٹکی بھر نمک کے ساتھ لیا جائے۔

• انتظار حسین کے افسانوں کے مجموعوں کے ساتھ شامل مضامین جو اس ترتیب میں آسکتے ہیں، رسمی وروایتی پیش لفظ یا عرض مصنف ٹائپ کے دیباچے سے مختلف ہیں۔ ان مضامین کی تفصیل اس طرح ہے:

(۱) استفسار۔ مشمولہ گلی کوچے

(۲) اجھباری کی گھریا۔ مشمولہ کنکری

(۳) اپنے کرداروں کے بارے میں۔ مشمولہ آخری آدمی

(۴) کہانی کی کہانی۔ مشمولہ شہر افسوس

(۵) نئے افسانہ نگار کے نام۔ مشمولہ کچھوے

(۶) میرے اور کہانی کے بیچ۔ مشمولہ شہرزاد کے نام

(۷) شہرزاد کے نام۔ اسی عنوان کی کتاب میں شامل۔

پیش لفظ یا دیباچے انہوں نے اپنے دو مجموعوں کے لیے لکھے ہیں:

(۱) پیش لفظ۔ خیمے سے دور

(۲) پیش لفظ۔ خالی پنجرہ

علیحدہ علیحدہ افسانوی مجموعوں کے علاوہ، انہوں نے اپنے کلیات کی دونوں جلدوں کے لیے مضامین لکھے ہیں، جن کی تفصیل یہ ہے:

(۱) پیش لفظ۔ جنم کہانیاں

(۲) چولہے کے آس پاس۔ قصہ کہانیاں

اپنے افسانوں کے بارے میں انہوں نے ایک اور مضمون بھی لکھا ہے۔۔۔

ڈیڑھ بات اپنے افسانوں پر۔ مشمولہ علامتوں کا زوال

اس طرح یہ کل ملا کر ۱۰ مضامین اور ۲ پیش لفظ ہیں جن سے انتظار حسین کی افسانوی کائنات میں ایک چور دروازہ کھل جاتا ہے اور قاری کو سراغ مل جاتا ہے کہ خود مصنف بھی اس راہ سے گزرا تھا۔ اس کے قدموں کے نشان دیکھتے جائیے تو اس کی سرگرداں منزلوں کا پتہ مل جائے گا۔

اس نوع کے "تخلیق بر تنقید" اور "تنقید بطور افسانہ" مضامین سے بھی پہلے کی، انتظار حسین کی ایک اور تحریر ہے جو اس

انداز کے مطالعے کا نقطۂ آغاز قرار پاسکتی ہے۔ یہ بلاعنوان تحریر، سویرا (لاہور) کے شمارے ۱۶،۱۵ میں اس سمپوزیم ("محفل") میں شائع ہوئی تھی کہ جس میں مختلف ادیبوں نے اس موضوع پر خامہ فرسائی کی تھی کہ میں کیوں لکھتا ہوں؟ چنانچہ اس عنوان کے تحت کل ۲۰ ادیبوں نے اپنے responses قلم بند کیے، جن میں نیاز فتح پوری، منٹو، ابوالفضل صدیقی، ناصر کاظمی، ممتاز مفتی اور دوسرے شامل ہیں۔ ان میں سے بعض تحریریں مختصر ہیں جب کہ بعض طویل تر اور تفصیلی۔ انتظار حسین نے خاصی تفصیل کے ساتھ لکھا ہے۔ ان کا یہ مضمون، مرتب کے دیے ہوئے نام کے ساتھ "قصۂ پارینہ" (ذیلی عنوان "میں کیوں لکھتا ہوں؟"، ڈاکٹر ارتضیٰ کریم کی مرتب کردہ کتاب "انتظار حسین، ایک دبستان" میں شامل ہے۔ یہ مضمون "انتظار حسین: کچی تحریریں" میں بھی شامل کیا گیا ہے۔

اس مضمون کی پہلی اشاعت "سویرا" کے اسی شمارے میں ہوئی کہ جس میں افسانہ "ساتواں در" بھی شائع ہوا۔ یہ افسانہ انتظار حسین کے افسانوں میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے کہ واقعیت نگاری کی مضبوط اور ہموار سطح کے نیچے، کرداروں کے معصوم بچپن کے ساتھ، توہمات اور عقائد کی پوری ایک دنیا ہے جس کی اپنی حقیقت، کسی جادو کی طرح ہے۔ یہ افسانہ طلسمی حقیقت نگاری (magical realism) کا انداز تو نہیں اختیار کرتا مگر اس کی دہلیز تک ضرور پہنچ جاتا ہے اور دعوت دیتا ہوا محسوس ہوتا ہے کہ اس دنیا میں داخل ہونے کے لیے ساتواں در کھولنے کی ضرورت ہے اور وہ ساتواں در، یہیں کہیں، آس پاس ہی کھلے گا۔ یہ افسانہ انتظار حسین کے اب تک کے افسانوں سے، جن میں واقعیت نگاری کا اسلوب منتخب تھا، پہلی بار ایک الگ راہ کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ تقریباً اسی زمانے میں یہ مضمون بھی لکھا گیا ہوگا اور اسی افسانے کی چھوٹ مضمون پر بھی پڑ گئی ہے کہ جابجا اسی انداز سے جھلک اٹھا ہے:

"اگلے زمانے میں ایک سوداگر تھا جس کی سات بیویاں تھیں۔ ایک دفعہ کیا ہوا کہ اسے بیوپار کے سلسلے میں سفر پہ جانا پڑ گیا—"

مضمون کا آغاز افسانوی بلکہ داستانی ہے۔ قصے کہانیوں کا حوالہ وہ leit-motif فراہم کرتا ہے کہ جس سے انتظار حسین نے اپنے لکھنے کا جواز ہی نہیں بلکہ ایک پوری نسل کی تلاش کی تہذیبی شناخت قائم کی ہے۔ استعارہ اپنی جگہ مکمل ہے، کسی اچھی کہانی کی طرح۔

"میں بھی ایک سفر پہ نکلا ہوا ہوں اور سبز پنکھیا ڈھونڈتا ہوں۔ پرانی کہانیوں اور داستانوں کے شہزادے اور سوداگر بڑے خوش نصیب ہوتے تھے کہ ناکامیوں اور پریشانیوں کے بعد بالآخر گوہر مراد پالیتے تھے۔ مگر میں جس سفر پہ نکلا ہوں اس میں گوہر مراد تو کم ہی لوگوں کو ملا ہے، شعبدے البتہ بہت ملتے ہیں......"

یہ مضمون ایک ایسے رسالے کی دعوت پر لکھا گیا جس کی پیشانی پر درج تھا— ترقی پسند ادب کا ترجمان۔ مگر اس مختصر تحریر میں انحراف کی ٹیڑھی لکیر شروع سے نمایاں ہے۔ اس انحراف کی دو صورتیں واضح ہیں، پہلے تو اس دور کے معروف افسانہ نگاروں کو شدت کے ساتھ مسترد کرنا، دوسرے اپنے لیے متراوف antecedants تلاش کرنا۔ یہ دونوں انداز، آنے والے برسوں میں انتظار حسین کے تنقیدی رویے (critical stance) کا نشان بن کر سامنے آئے۔

"میں جس زبان میں لکھتا ہوں اس میں افسانہ نگار بے شک ہوئے ہیں۔ لیکن نصف صدی سے کچھ کم اُدھر۔ اس کے بعد جو لوگ آئے اور بالخصوص وہ فوج جو ۳۵ء والی تحریک کے ساتھ آئی۔ یہ کون لوگ ہیں۔ میں انھیں نہیں پہچانتا۔ انھیں

دیکھ کر تو مجھے داستانوں کے شعبدہ بازوں کا خیال آتا ہے۔ آخر میں کس کی پیروی کروں اور کس کے خلاف بغاوت کروں، میرے رستے میں یہ لوگ آتے ہی نہیں۔ ان کی کوئی تحریر نہ تو میرا راستہ روکتی ہے اور نہ راستہ دکھاتی ہے......''

جس عہد میں منٹو صاحب نہ صرف یہ کہ زندہ ہوں بلکہ سمپوزیم والے شمارے میں ان کی تحریر بھی ساتھ ساتھ چھپ رہی ہو، ایسا بیان دینے کے لیے جگرا چاہیے۔ مگر ایک طرح کا Chutzpah انتظار حسین کے تنقیدی موقف میں شامل رہا ہے۔ اسی سے کام لیتے ہوئے وہ اپنے افسانے کے ادبی آباؤ اجداد ایسے ادیبوں میں سے چن کر لے آتے ہیں، جنھیں افسانہ نگار روایتی معنوں میں قرار نہیں دیا جاسکتا:

''انیس، نظیر، مولانا محمد حسین آزاد— یہ چند ہستیاں میرا راستہ روکتی بھی ہیں اور مجھے رستہ دکھاتی بھی ہیں۔ نظیر کو جب میں پڑھتا ہوں تو مجھے اس آبیت کا رشتہ ہاتھ آتا ہے جو اس خستہ جگہ کے وسیلے سے مجھ پر اتری تھی۔ اور ''آب حیات''— مجھے واقعی بھی بھی یوں لگتا ہے کہ اردو میں پہلا ناول آزاد نے لکھا تھا اور دوسرا ناول میں لکھوں گا۔ لیکن یہی کتاب میرا راستہ بھی روکتی ہے......''

آزاد کے حوالے سے یہ نقطۂ نظر دلچسپ ہے۔ اگر آزاد نے واقعی اردو کا پہلا ناول لکھا تو پھر اسی بنیاد کے تسلسل میں دوسرا ناول شمس الرحمٰن فاروقی نے ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' میں لکھا۔ دونوں کتابوں کے زمانی فاصلے میں انتظار حسین بہرحال موجود ہیں۔

مخصوص انداز کے ادعائی اسلوب کے ساتھ ساتھ اس مضمون میں ایک اجتماعی عمل اور اس عمل میں اپنے معاصرین کے ساتھ شراکت کا احساس بھی نمایاں ہے، جو ان کی تحریروں میں کم ہی نظر آتا ہے:

''اس سفر میں میں اپنے آپ کو اکیلا بھی سمجھتا ہوں مگر اکثر رستوں پہ یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ کچھ اور لوگ بھی ہیں جو اپنے ساتھ چل رہے ہیں، شاید وہ بھی سبز پنکھیا کی جستجو میں ہیں۔ شاید یہ ہے نئی نسل کا احساس۔ ہم سفری کا بھی احساس اور مسابقت اور مقابلے کا بھی احساس......''

اس اجتماعی جستجو کی وجہ سے وہ مضمون کے آخر آخر میں تلاش کی ناکامی کے امکان کا بھی تذکرہ کر دیتے ہیں۔ اگرچہ اس کے ساتھ ہی اس saving grace کا اہتمام بھی کرتے ہیں کہ

''سبز پنکھیا کا احساس ملنا کیا کم بڑی دولت ہے......''

چند سطروں کے بعد مضمون ختم ہو جاتا ہے اور ہم یہ سوچتے رہ جاتے ہیں کہ احساس بڑی دولت ہے اور بیان اس سے بھی بڑی۔ سبز پنکھیا اگر کہیں ہاتھ آتی ہے تو اس تلاش کے بیان میں۔ سبز پنکھیا تو آپ اپنی کہانی ہے۔

افسانوں کے پہلے مجموعے کی تعارفی تحریر ''استفسار'' محض رسمی نہیں اور ایک آدھ سوالوں کو اٹھاتی بھی ہے، اور افسانے کی منطقی تعریف سے الگ ہٹ کر اپنی راہ تلاش کرنے کا ذکر کرتی ہے۔ لیکن یہ مختصر تحریر ہے اور اس کی حیثیت ایک استفسار سے زیادہ نہیں۔ مصنف کے بقول، دوستانہ استفسار۔

دوسرا مجموعہ شروع ہوتا ہے۔ ''انجباری کی گھریا'' سے، جہاں تنقید اور افسانہ گھل مل کر آگے بڑھتے ہوئے دیکھے

جاسکتے ہیں۔ ساتویں دہ کی طرح اور اس کے کچھ عرصے بعد، انتظار حسین نے اسی قدر بھرپور اور مکمل استعارہ تخلیق کیا ہے جہاں ایک معمولی سے کیڑے کا مٹی لیپ کر اپنے لیے جائے پناہ بنانے کا عمل، انسان کی تخلیقی کاوش اور روحانی جستجو کو اپنے اندر منعکس کرلیتا ہے۔ ساتواں در شاید زیادہ دسترس میں تھا اور اُردو شاعری کی مروجہ زبان میں، اس کے برخلاف یہ استعارہ زبان کی نامانوسیت کے شکوے کے ساتھ غریب ٹھہرا۔ مظفر علی سید اسے افسانہ قرار دیتے ہوئے، انتظار حسین کی لسانی مشکلات کی مثال کے طور پر سامنے لے کر آتے ہیں:

''ایک افسانے کا عنوان ہے انجھاری کی گھریا۔ اب ذرا ادھر والوں کی مصیبت دیکھیے۔ فرہنگ آصفیہ اور نور اللغات جیسی چار جلدی لغات میں بھی انجھاری کا کلمہ درج نہیں بلکہ آصفیہ میں تو گھر کی تصغیر گھریا بھی نہیں بتائی گئی جو نور اللغات میں لکھا ہے کہ کمہاری نام کی بھڑ کا بنایا ہوا مٹی کا گھر ہوتا ہے۔ کمہاری دونوں کے یہاں ہے لیکن آصفیہ میں مزید یہ ہے کہ کمہاری کو انجھاری بھی کہتے ہیں۔ لیکن یہ ہوتی کیسی ہے، اس کا پتہ تو انتظار سے چلے گا جس نے اپنے قدیم وطن کے ظروا اور قوتا پر نباتات اور حیوانات والوں سے کم توجہ صرف نہیں کی۔ فرق ہے تو اتنا کہ سائنس والے ان چیزوں کی چیر پھاڑ کرتے ہیں اور انتظار کے لڑکے بالے جو ان کے درمیان کھیلتے پھرتے ہیں، ان سے اپنا رشتۂ حیات قائم کرتے ہیں......''

زبان دانی سے الگ ہٹ کر، انجھاری کا کام تخلیقی عمل کی علامت بن جاتا ہے اور اس کا مٹی سے لپا ہوا گھر، زمین اور زمینی رشتوں کی علامت جن کو افسانہ نگار کربلا کے میدان اور رسالت مآب کے ہاتھوں میں کلمۂ شہادت پڑھنے والی کنکریاں تک لے جاتا ہے۔ اسی مضمون میں انتظار حسین نے اپنی نانی اماں کی سنائی ہوئی کہانیوں کا بھی ذکر کیا ہے، اس گہرے ملال کے ساتھ:

''میری نانی جان کے انتقال کے ساتھ افسانہ نگاری کا ایک پورا دور ختم ہوگیا......''

اس ملال میں یہ احساس زیاں بھی شامل ہے:

''نانی جان چل بسیں، یہ گر ہتا کے نہ گئیں کہ مسافروں کو رستہ بھلانے والی کہانی کیسے بنتے ہیں......''

ایسے میں انجھاری غنیمت ہے جو اپنے انہماک اور لگن سے مین میں افسانہ نگار معلوم ہوتی ہے۔ نکا کے برخلاف، انتظار حسین کو کیڑے کی جون قابل رشک معلوم ہوتی ہے۔ وہ اس کیڑے میں پیغمبری کے آثار جو دریافت کرچکے ہیں۔

''دن اور داستان'' میں کوئی مضمون شامل نہیں۔ ''آخری آدمی'' کا تکملہ ''اپنے کرداروں کے بارے میں'' ہے جو عنوان کی حد تک گم راہ کن ہے۔ مضمون شروع ہوتا بھی ہے تو کسی عزیزہ کے اعتراض سے کہ ان کے نانا کو افسانے کا موضوع بنالیا۔ شیخ صلاح الدین کا اعتراض بھی مضمون کے پہلے صفحے ہی میں آجاتا ہے:

''تمہارے افسانوں میں عورت نظر نہیں آتی......''

یہ اعتراض بعد میں بھی بڑی شد و مد کے ساتھ دہرایا گیا۔ ''بستی'' سے لے کر بعد کے افسانوں تک، ناقدین نے اس کی شکایت ضرور کی۔ اس مضمون میں افسانہ نگار نے ''دن'' کی تحسینہ کا حوالہ دیا ہے اور پھر اس کا ماورائی وجود ظاہر کردیا ہے:

''بات یہ ہے کہ ایک شکل، میر صاحب کو مہتاب میں نظر آئی تھی اور ایک صورت مجھے خواب میں دکھائی دی اور چاند میں نظر آنے والی شکلیں زمین پر نظر نہیں آتیں اور خواب میں دکھائی دینے والی صورتیں عالم بیداری میں دکھائی نہیں دیتیں......'' اس سے وہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ:

"کردار افسانے میں تجربے اور مشاہدے ہی کے واسطے سے نہیں آتے۔ خوابوں کے راستے سے بھی ظہور کرتے ہیں.....''

خواب اپنی جگہ، وہ اپنی حقیقت اور اپنے افسانوں کی حقیقت کا بیان کرتے ہیں تو مثال پیش کرتے ہیں اپنے افسانے ''قدامت پسند لڑکی'' کی جس کو ان کے کامیاب افسانوں میں کسی طرح بھی شامل کرنا محال ہے۔ وہ اشارتاً یہ بھی لکھتے ہیں کہ یہ افسانہ، مشاہدے کی ذیل میں آتا ہے۔ لیکن یہ لذیذ و ترغیب انگیز اشارہ بھی قاری کو زیادہ راغب نہیں کرسکتی کہ خود افسانے میں اس کی گنجائش کم ہے۔

قدامت پسند لڑکی افسانے میں آئی تو کیا، گئی تو کیا۔ مضمون میں زور اس وقت پیدا ہوتا ہے جب وہ انسانی رشتے ناتوں کی دھوپ چھاؤں اور حاضر مگر غائب ہونے کی طرف آتے ہیں۔ حاضر اور غائب کا فرق، ان کے لیے زندگی اور افسانے کے مابین فرق بن جاتا ہے۔

''میں اپنے آپ کو زندگی میں ظاہر کرنا چاہتا ہوں۔ افسانے میں نہیں—'' یہ فقرہ ان کو lead on کرتا ہے اور وہ اس مقام تک آتے ہیں جو اپنی افسانہ نگاری کے بارے میں ان کے سب سے زیادہ نازک اور خوبصورت بیانات میں سے ایک ہے، اور اتنا ہی provocative کے بار بار ذہن کو بھڑکاتا چلا جاتا ہے:

''افسانے میں میرا مسئلہ ظاہر ہونا نہیں ہے، روپوش ہونا ہے۔ پیغمبروں اور لکھنے والوں کا ایک معاملہ سدا سے مشترک چلا آتا ہے۔ پیغمبروں کا اپنی امت سے اور لکھنے والوں کا اپنے قارئین سے رشتہ دوستی کا بھی ہوتا ہے اور دشمنی کا بھی، وہ ان کے درمیان رہنا بھی چاہتے ہیں اور ان کی دشمن نظروں سے چھپنا بھی چاہتے ہیں۔ میرے قارئین میرے دشمن ہیں۔ میں ان کی آنکھوں، دانتوں پر چڑھنا نہیں چاہتا۔ سو جب افسانہ لکھنے بیٹھتا ہوں تو اپنی ذات کے شہر سے ہجرت کرنے کی سوچتا ہوں۔ افسانہ لکھنا میرے لیے اپنی ذات سے ہجرت کا عمل ہے۔ مگر ہجرت ہمیشہ سے جان جوکھوں کا کھیل چلا آتا ہے.....''

چھپنے میں ناکامی اور کامیابی کے حساب سے وہ دو طرح کی ہجرت کی مثال دیتے ہیں، ایک حضرت ذکریاؑ جو درخت کے تنے میں چھپے مگر ان کی پگڑی کا سرا باہر رہ گیا۔ دوسرے، آنحضرتؐ جو غار میں چھپے تو مکڑی نے غار کے منہ پر جالا پور دیا اور کبوتری نے انڈے دے دیے۔ اس طرح وہ پھر افسانے کے تخلیقی عمل کے لیے استعارہ بناتے ہیں، اب کی بار پہلے سے بھی بڑا اور مقدس و برگزیدہ۔ اس استعارے کے حوالے سے وہ اپنی کامیابی کے دعوے نہیں کرتے بلکہ وسوسوں کا ذکر کرتے ہیں جن کی وجہ سے درخت اور غار مشترک نہیں رہتے۔ اسے تاویل کہیے یا عذر، اس انداز بیان کے بعد کامیابی اور ناکامی نسبتاً غیر اہم ہو جاتی ہے۔

ہجرت کے اس استعارے کو ترقی دے کر وہ اس مکھی کی کہانی سے جوڑ دیتے ہیں جو ہر ایک سے اپنا نام پوچھتی پھرتی تھی۔ کردار کی تخلیق ان کے نزدیک اسی طرح نام کی پرسش ہے۔ وہ اپنے ''نحوست مارے کرداروں'' کو اسی تلاش کے حوالے سے نامزد کرتے ہیں اور افسانہ نگاری کی انتہا ''ذات کے آخری مقام'' کو قرار دیتے ہیں جہاں ابھی تک وہ اپنے اندازے کے مطابق نہیں پہنچے۔ ظاہر ہے کہ یہ ذات، دنیاوی معیار نہیں ہے بلکہ یہ نفی ذات کی منزل ہے، وہ ''منفی صلاحیت'' (negative capability) جسے کیٹس نے شاعر کے لیے لازمی قرار دیا تھا کہ اس طرح ہر ذی روح کے اندر اتر جائے اور

تخلیق کا حق ادا کر دے۔ انتظار حسین کے اس نقطۂ نظر کو ٹی ایس ایلیٹ کے نظریے Objective-corelative کے حوالے سے بھی دیکھا جا سکتا ہے کہ افسانہ نگار اپنی شخصیت کو منہا کر کے اس منزل کو سر کر لے۔ مگر کیا خود انتظار حسین نے اس مقام کو حاصل کیا ہے؟ ایسا لگتا ہے کہ بسا اوقات ان کے افسانوں سے زیادہ ان کی تنقید آڑے آ رہی ہے، وہ انھیں اپنی شخصیت سے گریز نہیں کرنے دیتی، بلکہ الٹا ان کے تعصبات کو ہوا دیتی رہتی ہے۔ ورنہ افسانے کو تو انہوں نے جز ویست از پیغمبری گویا ثابت کر ہی دیا ہے۔

روپوشی اور ہجرت کے بعد مضمون اپنے عنوان کی طرف پھر پلٹ کر آتا ہے۔ کردار میں رہ جانے والی کمی کو اپنے آپ سے کچھ نہ کچھ دے کر مکمل کر لینے کے عمل کو وہ لوک کردار مہینوال کے حوالے سے بیان کرتے ہیں جو اپنی محبوبہ سوہنی کے لیے مچھلی لے کر جاتا تھا۔ ایک روز جب مچھلی نہ ملی تو اس نے اپنی ران سے گوشت کا ایک ٹکڑا کاٹا اور محبوبہ کی فرمائش کو پورا کر دیا۔ اپنے طور پر یہ نہایت طاقت ور استعارہ ہے مگر اس سے کردار نگاری یا اپنی کردار سازی کے بارے میں مزید نکتہ بینی کرنے کے بجائے، وہ اس کا تعلق روپوشی کی اسی پچھلی علامت سے جوڑ کر مضمون کو ایک نقطۂ عروج کی طرف لے جاتے ہیں:

''میرے افسانے تو میری کربلا ہیں۔ میرے ٹکڑے ٹکڑے ہو چکے ہیں اور پوری کربلا میں بکھرے ہوئے ہیں......''

اس طرح یہ insight، محض ادبی تنقید سے بڑھ کر ایک وجودی صورت حال کے بیان تک آ جاتی ہے اور پوری تحریر کا تاثر کسی بلیغ افسانے کا سا ہو جاتا ہے۔ رہ گئی کردار سازی تو کردار میں کمی بیشی کو پورا کرنے کے لیے اپنے آپ کو بروئے کار لانے کے لیے ایک اور توقع پر وہ ایک اور کہانی کا سہارا ڈھونڈتے ہیں۔ ''بستی'' کے حوالے سے گفتگو کرتے ہوئے وہ مہاتما بدھ کی اس جاتک کتھا کو بیان کرتے ہیں جب بندر کے روپ میں بدھ جی نے بندروں کو باغ سے نکلنے جانے اور دریا پار کرنے میں مدد دی تھی۔ درخت کا تنا چھوٹا پڑ گیا اور دریا پار کرنے میں تھوڑی کسر رہ گئی تو بدھ جی خود وہاں اپنے بدن کا پل بنا کر لیٹ گئے اور بندروں کو دریا پار کراتے رہے یہاں تک کہ ایک شریر بندر کے کودنے سے بدھ جی کا پل ٹوٹ گیا۔ پل بننے میں جو اذیت ہے، اسے کافکا نے بھی ایک مختصر parable میں اس طرح بیان کیا ہے کہ وہ بدھ کی جاتک کتھا کے قریب جا پہنچا ہے۔ مگر جاتک کتھا اور کافکا کے درمیان پل انتظار حسین ہے۔ کوئی بندر اس پر دھم سے نہ کودے، الٰہی خیر!

اسی لیے تو پرانے لوگوں نے پل بنانے کو فیض کے اسباب میں شامل کیا تھا۔

''شہر افسوس'' میں شامل مضمون ''کہانی کی کہانی'' کا فوکس ایک ہی کہانی پر ہے اور مصنف نے اس تحریر کے فرمائشی ہونے کا اعتراف شروع ہی میں کر لیا ہے۔ اس قسم کے مضامین میں سب سے بڑی قباحت یہ ہوتی ہے کہ وہ کہانی کو دہرانے لگتے ہیں یا پھر کہانی کے بھید بھاؤ کے حق میں give-away ثابت ہوتے ہیں۔ یہ خرابی کسی حد تک اس مضمون میں بھی ہے کہ وہ کہانی کی بظاہر سیدھی سادی مگر پیچ دار اور گہری معنویت کو explain کرنا شروع کر دیتا ہے، لیکن انتظار حسین اس کام میں نہ تو خود ستائی کا مظاہرہ کرتے ہیں اور نہ خود ادعائی جو بعض دوسرے ادیبوں کی اس نوع کی تحریروں کو تکلیف دہ بنا دیتی ہے، مثلاً وہ مضامین جو ممتاز شیریں نے میگھ ملہار اور اپنے بعض افسانوں کو 'فلسفیانے' philosophize کرنے کے لیے لکھے۔ اور نہ وہ جھنجلاہٹ ہے جو اپنے ہی ناولوں کو موضوع بناتے وقت قرۃ العین حیدر کے اوپر طاری ہو جاتی ہے، خاص طور پر جب وہ نقادوں سے شاکی ہونے لگتی ہے کہ سامنے کی چیز ہے، یہ دیکھ کیوں نہیں سکتے۔

انتظار حسین نے یہ مضمون اپنے کام کے بارے میں ایک نوع کے اشتباہ سے کیا ہے— ''سوال یہ ہے کہ میں نے

کوئی کہانی لکھی بھی ہے؟" — شاید یہ سوال بھی تجاہلِ عارفانہ کے زمرے میں آتا ہے، کہ قاری اس کا جواب یقیناً اثبات میں دے گا اور کہانیوں کی نشان دہی کر دے گا۔ اسی امکان سے انتظار حسین نے مضمون کا tempo قائم کیا ہے اور ہم اس فقرے کے لیے ذہنی طور پر تیار ہو چکے ہیں، جو اس مضمون کا پیش خیمہ ہے۔ ناصر کاظمی کا فقرہ یوں ہے:

"تمہارا لکھا ہوا (تو) افسانہ نہیں ہے، کتھا ہے وہ تو......"

اس کے ساتھ ہی مصنف نے اپنی مشکل کا ذکر کر دیا ہے کہ یہ داد اتنی بڑی ہوگئی کہ اس سے ہضم نہیں ہوئی۔ یہ گریز بھی مصنف کا مخصوص انداز ہے اور اس کے سحر میں آ کر ہم پھر یہ نہیں سوچتے کہ کتھا اور افسانے میں کیا فرق ہے کہ کتھا افسانے سے بڑھ کر ہوتی ہے۔ ایسے کسی ممکنہ سوال سے شروع ہی میں نمٹ لینے کے لیے وہ کتھا کی تعریف فوراً ہی بیان کر دیتے ہیں:

"کتھا اور کہانی کے ڈانڈے بہر صورت ملتے ہیں۔ کتھا بھی تو رات ہی کا انعام ہے اور سامعہ کا معاملہ، شام پڑے شروع ہوتی ہے اور رات گئے تک جاری رہتی ہے، اس میں مکالمہ بھی ہوتا ہے اور خود کلامیہ بھی اور ڈرامہ بھی، شاعری بھی ہوتی ہے نثر بھی، عقیدت کی پاکیزہ کیفیت بھی شامل ہوتی ہے اور دیو مالا کا رنگ بھی، پھر ماضی حال اور مستقبل گھل مل کر جاوداں وقت کی کہانی بنتے نظر آتے ہیں......"

اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ کتھا کو زبانی روایت کے طور پر treat کر رہے ہیں اور جاوداں وقت کے جس تصور سے جوڑ رہے ہیں، وہ مرسیا الیاد (Mercia Eliade) اور دوسرے مفکرین کے تصور Eternal Time سے قریب تر ہے۔ جاوداں وقت کا یہ تصور انتظار حسین کے لیے بہت اہم ہے مگر اس پر انہوں نے الگ سے یا کھل کر نہیں لکھا ہے، زبانی روایت کے حوالے سے ضرور لکھا ہے (مضمون: "الاؤ سے پرنٹنگ پریس تک")

یہاں سے وہ کہانی کی بازگوئی اور خلاصے کے ذریعے آگے بڑھتے ہیں اور اس کے لیے جلد ہی ان کو کہانی کے اندر کہانی (story within story) کو کھل کر بیان کرنا پڑتا ہے جو شجاعت علی کو منظور حسین سنانا چاہ رہے ہیں۔ کہانی در کہانی، مشرق کے پرانے قصوں کی ایک جانی پہچانی ترکیبِ بیان (stylistic device) جو الف لیلیٰ میں بھی موجود ہے اور کتھا سرت ساگر میں بھی۔ حالاں کہ ابھی انتظار حسین کے ہاں ان اسالیب سے دل چسپی کے اعلان کا وقت نہیں آیا۔ ابھی وہ واقعیت کے چوکھٹے میں رہ کر کہانی لکھ رہے ہیں۔ لیکن ان کی ہنر مندی اور مہارتِ بیان یہ ہے کہ وہ اس کہانی در کہانی کو ان کہی رہنے دیتے ہیں۔ ایسی کہانی جسے سنانے کی آرزو خلش منظور حسین کے دل میں رہ جاتی ہے۔ ماضی کی ایک جھلک جس کو بیان کرنے کی حسرت وہ برسوں سے دل میں لیے ہوئے ہیں، یہ اور بات کہ اگر ان کو موقع مل بھی گیا تو اس کہانی کے سنا لینے سے ان کے دل کا بوجھ ہلکا نہیں ہوگا۔

کہانی در کہانی کا یہ امکان سفر کے ذریعے سے آتا ہے۔ یہاں مصنف سفر کے حوالے سے بیان کرتا ہے:

"یہاں سارا قصہ سفر ہی سے چلتا ہے۔ پرانے زمانے میں سفر انسانی زندگی کا بہت اہم معرکہ تھا۔ خطروں کی پوٹ اور تجربوں کی گٹھڑی۔ سفر وسیلۂ ظفر بھی رہا ہے اور بربادی کا بہانہ بھی اور وسائلِ سفر کی تبدیلی کے ساتھ قوموں کی حالت اور تہذیبوں کی صورت بدلی ہے......"

افسانہ نگار کا یہ بیان، اس کے معاصر شاعر عزیز حامد مدنی کے قریب جا پہنچتا ہے:

ہے۔ہزار طرح کے قصے سفر میں ہوتے ہیں

''کٹا ہوا ڈبا'' بھی ان ہی ہزار قصوں میں سے ایک ہے، ہزار قصوں کا ایک قصہ۔ انتظار حسین اس قصے کی تشریح کرتے چلے جا رہے ہیں، اور وہ دونوں کرداروں کے رونے کے فرق کو اجتماعی بمقابلہ انفرادی تجربے کے طور پر بھی واضح کر دیتے ہیں:

''مرزا صاحب کی ذہنی واردات ذاتی نہیں پوری نسل انسانی کی جائیداد ہے۔ شجاعت علی کے تخیلی تجربے میں ایک پوری قوم حصہ دار ہے۔ لیکن منظور حسین کے سینے میں جو کرن اتری ہے وہ بلا شرکت اس کی دولت ہے شاید اسی لیے وہ غیر شعوری طور پر اس ہیرے کو چھپا رہا ہے......''

یادوں اور ان کہی باتوں کی آڑی ترچھی لکیروں سے کہانی آگے بڑھتی ہے۔ مصنف خود اس کی وضاحت کر دیتا ہے:

''مجھے یہ افسانہ پڑھتے ہوئے یوں لگتا ہے کہ انتظار حسین قریب تو الگ بندھا کھڑا ہے، اسے دخل در معقولات کی اجازت نہیں۔ منظور حسین کا ذہن راوی بنا ہوا ہے۔ اس کے ذہن اور احساس کے واسطے سے یہ سارا قصہ بیان ہوا ہے۔ یہ ذہن حال کے نقطے سے چل کر کبھی ماضی کے اندھیرے میں پیچھے کی طرف سفر کرتا ہے کبھی آگے چل کر مستقبل کے گم راستے پر چلتا ہے اور کبھی حال کی کیلی کے گرد کاوا کاٹتا ہے۔ ذہن میں خوش اسلوبی اور بصیرت کے ساتھ سفر کرتے ہوئے وہ منور کرن پیدا ہوا کرتی ہے جسے جاوداں وقت کہتے ہیں اور جو زندگی اور کائنات کی کتھا بنتی ہے......''

اندھیرے راستوں کے سفر کے حوالے سے انہیں انیس کا شعر یاد آتا ہے:

انیس دم کا بھروسہ نہیں ٹھہر جاؤ
چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے

اس کے بعد مضمون سمیٹتے سمیٹتے وہ یہ ضرور بتاتے ہیں کہ معتقدات، توہمات اور مذہبی روایات اور دیومالا کے بارے میں بات کرنے کے لیے انہیں اپنے دوسرے افسانوں کا ذکر کرنا پڑے گا۔ انہوں نے ''سیڑھیاں'' اور ''دہلیز'' کا نام لیا ہے مگر تفصیل بیان نہیں کی، افسانے کے لیے رنگ اور خوش بو لینے کا ذکر کر کے بیان پورا کر دیا۔ یہ بھی مقام شکر ہے کہ انہوں نے پھر دوسرے افسانوں کا ذکر چھیڑ کر قصے کو لمبا نہیں کیا اور نہ پھر ایسے مضامین لکھے جن میں افسانے کو الٹ کر اس کے انجر پنجر (clock-work) دکھائے جا رہے ہوں۔ اسی لیے انتظار حسین کے افسانوں کی بازدید کے لیے ان افسانوں کو پڑھ لینا ہی کافی ہے۔ مصنف کی معذرت ہمارا راستہ نہیں روکتی۔

اپنا جواز فن بیان کرنے کا موقع ہاتھ آئے تو انتظار حسین بہت دور تک جاتے ہیں۔ یہ انداز ان کے مضمون ''نئے افسانہ نگار کے نام'' میں نمایاں ہے جو ''چھوٹے'' میں شامل ہے۔ یہ تحریر ایک کھلا خط ہے جو ممتاز علامتی افسانہ نگار اور ادبی مجلے ''شعور'' (دہلی) کے مدیر بلراج مین را کے نام لکھا گیا ہے۔ بین السطور سے واضح ہے کہ مکتوب الیہ کے ساتھ خطاب اوروں سے بھی ہے۔ بظاہر اس خط کے محرک باقر مہدی کے یہ فقرے ہیں کہ:

''انتظار حسین کی داستان یا کتھا علامتی اور تجریدی افسانے کے لیے بہت بڑا چیلنج ہے......''

ان فقروں کے حوالے سے یہ مضمون مصنف کے اپنے اقرار کے مطابق ایک طرح کا بیان صفائی ہے۔ یہاں وہ اپنی اختیار کردہ روش کی وضاحت کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اسی لیے شاید مضمون کا انداز جا بجا دفاعی ہو گیا ہے۔ اس کا موازنہ

''انجماری کی گھریا'' سے کیجیے جہاں وہ اپنے جواز میں استعارہ تخلیق کر رہے ہیں اور نئی نسل کے اعلان کے ساتھ قدرے جارحانہ انداز میں بات کر رہے ہیں۔ تخلیقی سفر اور طبعی عمر میں وہ آگے بڑھ گئے ہیں اس لیے پہلے کی سی جارحیت ہے اور نہ خود ملتفی استعارے کی آزادہ روی۔ اب خود انہیں ایک نئی نسل کے تخلیقی چیلنج کا سامنا ہے جو انہیں اپنا مدمقابل گردانتی ہے۔

باقر مہدی کی تنصیبت پہلے وہ زبان کے معاملے میں کرتے ہیں پھر نظریے سے وابستگی کے حوالے سے۔ زبان کے بارے میں وہ عوامی بول چال اور روزمرہ کو اپنی سند قرار دیتے ہیں اور نظریے کے سامنے تخلیقی آزاد خیالی کا ادعا کرتے ہیں۔ نقادوں نے انہیں بارہا کسی نہ کسی طرح کی وابستگی میں بندھا ہوا دیکھنا اور دکھانا چاہا ہے مگر انتظار حسین بقول خود، نظریے کے کھونٹے سے بندھنے کے لیے تیار نہیں۔ نئے افسانہ نگاروں کی عافیت کوشی کا ہلکا سا گلہ کر کے وہ اپنی اس اذیت کا حوالہ دیتے ہیں جو ان کے افسانوں کی اساس ہے:

''جو چھوٹی سی اذیت اس فقیر کے نصیب میں لکھی گئی ہے وہ تمہیں عطا نہیں ہوئی یعنی نہ مین را کو نہ سریندر پرکاش کو نہ اپنے پاکستان کے انور سجاد کو۔ بس اس اذیت نے مجھے کام کا آدمی نہیں رہنے دیا ورنہ میں بھی افسانے کی نئی تکنیکیں سیکھ کر نیا افسانہ نگار بننے کی کوشش کرتا۔ میں اپنی مصیبت میں زمینوں اور زمانوں میں آوارہ پھرتا ہوں۔ کتنے دنوں اجودھیا اور کربلا کے بیچ مارا مارا پھرتا رہا یہ جاننے کے لیے کہ جب بھلے آدمی اپنی بستی کو چھوڑتے ہیں تو ان پر کیا بیتتی ہے اور خود بستی پر کیا بیتتی ہے......''

وہ اپنے اس ذہنی سفر کا حوالہ دیتے ہیں کہ جاتک کتھاؤں کی طرف جا نکلے اور ان کتھاؤں نے انہیں کیسا حیران کیا:

''جب میں نے جاتک کہانیاں پڑھیں تو لگا کہ میں بالکل نئی طرز کا فکشن پڑھ رہا ہوں۔ لارنس نے انجیل کو ایک ژولیدہ پیچیدہ عظیم ناول سمجھا تھا۔ میں نے مہاتما بدھ کو نیا افسانہ نگار جانا۔ جوائس، کافکا اور کامیو سے الگ۔ مگر جب میں تیس برس پہلے کا نیا اردو افسانہ پڑھتا ہوں تو لگتا ہے کہ میں کسی دقیانوسی زمانے کا ادب پڑھ رہا ہوں......''

جاتک کتھاؤں کے وسیلے سے وہ ماضی کے مختلف منطقوں تک جا پہنچتے ہیں، اور یہ مختلف منطقے ان کے تخلیقی حافظے میں دھنک بن کر رنگ رنگ بکھر جاتے ہیں۔ ان مختلف زمانوں کی بازیافت انہیں اپنی زندگی کی حسرت نظر آتی ہے کہ ان ''گزرے ہوئے کلوں کو سمیٹ کر ایک جگمگاتا آج'' بنالیں۔ یہ مضمون آج کی چکاچوند کے سامنے ماضی کو نہ بھلانے کی ایک Plea پر انجام پذیر ہوتا ہے جو بلراج مین را کے وسیلے سے ایک پوری نسل کے سامنے رکھی گئی ہے۔ مگر یہ اپنے رویوں کے جواز سے بڑھ کر اپنے فنی آدرش اور فکری محور کا اعلان بن گئی ہے۔ یہی اس تحریر کی سب سے بڑی اہمیت ہے۔

''ذرا بات اپنے افسانے پر'' تنقیدی مضامین کے مجموعے میں شامل ہے۔ اس کے عنوان سے یہ خیال آتا ہے کہ بعض اوقات ذرا سی بات بھی ضرورت سے زیادہ ہی لگتی ہے۔ مضمون کا آغاز اسی پرانے قضیے سے ہوتا ہے کہ ''انتظار حسین کے یہاں عورت کیوں نظر نہیں آتی۔'' اس سوال پر بات کرتے کرتے مصنف پہلے تو ان سچائیوں کو negate کرنے سے شروع کرتا ہے پھر ان نقادوں پر برہم ہوتا ہے جن کے ہاں اسے یہ سچائیاں کلیشے بنتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ مضمون کا انداز خود دفاعی ہے، اس حد تک کہ بعض اوقات جارحانہ ہو جاتا ہے:

''صاحب، میں افسانہ لکھتا ہوں، جوتے نہیں بناتا......''

عورت کے کردار بننے یا نہ بننے کے بارے میں بھی مصنف کی نکتہ آفرینی یا عذر خواہی اس درجے تک نہیں پہنچتی

جہاں وہ ''آخری آدمی'' میں شامل مضمون میں دکھائی دیتی ہے۔ مضمون، عورت سے آگے بڑھ کر اس عدم مطابقت پر پہنچ جاتا
ہے جو بعض نقادوں کو ''بستی'' اور ناول کے فارم میں نظر آتی ہے۔ اپنی ہیئت کے جواز میں وہ مشرق کی روح کو مدد کے لیے
پکارتے ہیں اور اپنے دو بڑے فکری ماخذ کے حوالے سے سند حاصل کرتے ہیں:

''میری ایک بغل میں الف لیلہ ہے اور دوسری بغل میں کتھا سرت ساگر ہے۔ افسانہ لکھوں یا ناول مجھے اپنے فکشن کی ان دو
بڑی طاقتوں کے سامنے جواب دہ ہونا ہے۔''

مشرق کی حکایات و افسانوں کا حوالہ ''چولہے کے آس پاس'' میں بھی شامل ہے، اور مصنف نے مغرب کے بجائے
اپنے ان فکری ماخذ کا حوالہ دیا ہے جو اس دور میں ان کے افسانوں کے اسلوب و انداز کو متعین کر رہے ہیں اور موضوع بھی
فراہم کر رہے ہیں۔ یہ مضمون دروازے تک لے جاتا ہے، مگر دروازہ کھلنے کے بعد اندر کیا ملے گا، یہ سوال چھوڑ دیتا ہے۔
شاید اس کا جواب مضمون سے نہیں، بلکہ ان کہانیوں سے ملے جن کا تعارف یہ مضمون کرا رہا ہے۔

انتظار حسین کے آٹھویں مجموعے کی ابتداء ہی دو ایسی کہانیوں سے ہوتی ہے جن میں مصنف کا اپنا تخلیقی عمل اور اس کی
مشکلات، نفس مضمون میں شامل ہو کر کہانی کا موضوع بن جاتے ہیں۔ کہانی جیسی لکھی جا سکتی تھی — ایک نا آسودہ حسرت بھی
ہے اور اگلا آدرش بھی۔ ''دائرہ'' میں مصنف نے اپنی پہلی کہانی سے رجوع کیا ہے اور ''مورنامہ'' میں اس سیاسی صورت حال
کو ایک تخلیقی چیلنج کے طور پر دیکھا گیا ہے جو پاکستان کے ایٹمی دھماکے کی وجہ سے پیدا ہوئی۔ یہ صورت حال ''میرے اور
کہانی کے بیچ'' میں زیادہ واضح ہے کہ مصنف اس کا مطالعہ ایک ایسے diversion کے طور پر کر رہا ہے جو کہانی کی تخلیق میں
رکاوٹ بن جاتی ہے۔

اسی طرح ''شہرزاد کے نام'' کو اسی مجموعے میں شامل ''شہرزاد کی موت'' کے تسلسل میں پڑھے جانے کا تقاضہ کرتی
ہے۔ جس شہرزاد کی موت کو انہوں نے افسانے کا کلائمکس بنا دیا تھا، اسی کے نام کی دہائی دے رہے ہیں۔ شاید شہرزاد انتظار
حسین ہی کی نہیں، اس عہد کی ضرورت ہے۔ انتظار صاحب اسے جیتے جی کہانیوں کا پشتارا سمیٹ کر اس عہد کو داستانوں سے
عاری ہوتے نہیں دیکھ سکتے۔

''میرے اور کہانی کے بیچ'' اور ''شہرزاد کی موت'' دونوں تحریروں میں انتظار حسین کہانی کے چوکھٹے کو توڑ کر
(breaking the frame) اس صورت حال سے مخاطب ہو رہے ہیں جو کہانیوں کی پیدائش اور فروغ و نشوونما کے
امکانات کو زک پہنچا رہی ہے، وہ صورت حال جو سائنس اور ٹیکنولوجی کی پیدا کردہ ہے اور جس کی وجہ سے مظاہر فطرت متاثر
ہو رہے ہیں، درخت ہی نہیں آدمی بھی۔ مضامین کا پیرایہ شگفتہ ہے اور ذاتی تجربات پر مبنی، اس لیے فوراً اندازہ نہیں ہوتا کہ
مؤقف یہاں موجود سیاق و سباق کے علاوہ کوئی افادیت رکھتا ہے کہ نہیں۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ سائنس کو ہتھیار بنانے کے
عمل یا فضائی آلودگی کے مساوی قرار دے کر مصنف ایک نوع کی فکری خام خیالی یا تخفیف (reductionism) کا شکار ہو
رہا ہے جو over-simplification کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ سائنس کا یا موجودہ دور میں انسانی صورت حال کا محیط کتنا
ہی وسیع کیوں نہ ہو، انتظار حسین کی شکایت اپنی جگہ بجا معلوم ہوتی ہے کہ راجستھان میں مور کیوں نہ ناچا اور لاہور کے باغوں
میں کوئل کیوں نہ کوکی۔ یہ انسانی تجربے کی رنگا رنگی اور روزمرہ کی چہل پہل ہے جو فکر و خیالات سے کہیں زیادہ طاقت ور ہے،
اور مصنف اسی کو کہانی کے عمل سے منسلک کر کے دیکھتا ہے۔ کہانی اگر مشکل میں ہے تو اس مشکل سے نکلنے کا راستہ بھی۔

ٹیکنالوجی کے فیوض و برکات یا پھر "سائنس رحمت کہ زحمت" ٹائپ کے مباحثے سے دور رہتے ہوئے انتظار حسین کی ایسی تحریروں میں دبے پاؤں ایک اور مظہر کا آسیبی سایہ داخل ہو جاتا ہے جس پر فی زمانہ بڑی لے دے ہو رہی ہے اور ہائے توبہ مچی ہوئی ہے۔ اور وہ ہے انتھروپوسین (anthropocene) کا یہ تصور کہ اس کرۂ زمین پر بنی نوع انسان کی بے اعتدالی کے سبب تمام مخلوقات کے باہمی ارتباط کے ماحولیاتی نظام (ecosystem) اور ارضیاتی نظام کے تحت وہ کیفیت پیدا ہوگئی کہ انسانی اعمال کا شدید اور گہرا اثر مرتب ہونے لگا، جس کی وجہ سے زمین کا استعمال (land use) اور انواع کی بوقلمونی (bio-diresity) کو نا قابل تلافی خطرہ لاحق ہوگیا۔ حالیہ سائنسی تجزیوں سے پہلے انتظار حسین کی تحریروں سے ان خطرات کا انتباہ سامنے آنے لگا تھا۔ "سورما" جیسے افسانے میں یہ خطرہ ایک واضح امکان بن کر سامنے آتا ہے لیکن اس سے پہلے وہ درخت کے کٹنے کو افسانے کے لیے فال بد قرار دے چکے ہیں۔ ان معاملات کی وجہ سے صرف افسانے کا مستقبل مخدوش نہیں ہوا بلکہ خود بنی نوع انسان خاتمے (extinction) کی زد میں آ گیا ہے۔ انتظار حسین کا یہ افسانہ، مضمون اور اخباری کالم ضمیر نیازی نے بطور خاص اپنے اہم انتخاب "زمین کا نوحہ" میں شامل کیے تھے جو جوہری تباہ کاریوں کے حوالے سے نظم و نثر کا انتخاب تھا۔ انتظار حسین کا فکری رویہ، انور سجاد کے رویے کے بالکل برعکس ہے جو جوہری ہتھیاروں کا جواز پیش کرنے پر تل گئے تھے۔ اردو کے کسی اور ادیب کے ہاں مستقبل کے ایسے خطرات کی پیش بینی شاید ہی اتنے واضح انداز میں ہوئی ہو۔ انتھروپوسین کا یہ سہا دینے والا احساس بھی انتظار حسین کی انفرادیت کا عکس ہے۔

"میرے اور کہانی کے بیچ" کا آغاز یوں ہوتا ہے:

"اس روز میں نے افسانہ لکھنے کی نیت سے قلم اٹھایا تھا۔ ویسے تو میں یکسو ہو کر بیٹھا تھا۔ مگر اتفاق سے کمرے میں رکھا ہوا ٹی وی کھلا رہ گیا....."

اور "شہرزاد کے نام" اس طرح شروع ہوتی ہے:

"میری کہانی ان دنوں مشکل میں ہے۔ جب لکھنے بیٹھتا ہوں تو ادھر کوئی واردات گزر جاتی ہے۔ خبر ملتی ہے کہ فلاں مسجد پر دہشت گردوں نے ہلہ بول دیا۔ منھ پر ڈھاٹے باندھے کلاشنکوفوں سے مسلح داخل ہوئے اور نمازیوں کو بھون ڈالا۔ یا یہ کہ امام بارگاہ پر حملہ ہوگیا۔ دم کے دم میں عزا خانہ مقتل بن گیا۔ یا یہ کہ فلاں لاری کے اڈے پر بم پھٹ گیا اور آتے جاتے مسافروں کے پرخچے اڑ گئے۔ بس ذہن پراگندہ ہو جاتا ہے۔ کہانی ہرن ہو جاتی ہے اور قلم رک جاتا ہے....."

دونوں تحریروں میں دُنیا کے معاملات ایک ترغیب (temptation) کے طور پر سامنے آتے ہیں جو لکھنے والے کی سادھنا کو بھنگ کر دیتی ہے۔ کہانی کا پردہ بھی بیچ سے ہٹ گیا اور ننگی دُنیا کی حقیقت سامنے ہے۔ "میرے اور کہانی کے بیچ" میں ایٹمی دھماکے کا صدمہ اور تباہ کاری کا اندیشہ مصنف کے امن پرست اور صلح کل خیالات سے تقویت پا کر ایک فوری تبصرے کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ مگر یہ انسانی سروکار ان کے اندر خطابت کو جنم نہیں دیتا اور نہ ان کی تنقیدی سوجھ بوجھ معطل ہوتی ہے۔ وہ ایسے ادیبوں پر معترض ہوتے ہیں جو مرگ انبوہ کے ایٹمی امکان میں جشن منانے کی سوچتے ہیں یا اس کا رشتہ سعادت حسن منٹو سے جوڑ دیتے ہیں۔ انتظار حسین، منٹو کے دفاع کو آتے ہوئے یہ باور کراتے ہیں کہ منٹو نے طنز کیا ہے، ایٹمی دھماکے کو ان کی خواہش سمجھنے والے دراصل mis-reading کے مرتکب ہوئے ہیں۔ مگر جن لوگوں نے اپنے لیے اس

معاملے میں بھی مقصدیت تلاش کرلی ہے۔ان سے پیچھے رہ جانے کا ایک نیم طنزیہ جملہ ہے:

''میں پھر پیچھے رہ گیا۔ مجھے کہانی لکھنے کے چھوٹنے سے مقصد سے آگے کوئی مقصد ہی نظر نہیں آتا اور اب میری کہانی بھی ایک بحران سے دوچار ہے......''

کہانی کو جس بحران کا سامنا ہے، اس کا تذکرہ شہرزاد کے نام میں کہانی کی دہائی کے طور پر آیا ہے:

''پھر کہانی کیا کرے۔ ایک طرف جنگ ہے، دہشت گردی ہے، بنیاد پرستی ہے، کلاشنکوف ہے، ایٹمی دھماکے ہیں، نظریات ہیں، جن کی چھتری میں یہ سرگرمیاں اخلاقی جواز حاصل کرتی ہیں۔ دوسری طرف اس کے خلاف نعرے ہیں، خطبے ہیں، تقریریں ہیں۔ چکی کا ایک پاٹ وہ، دوسرا پاٹ یہ۔ چلتی چکی دیکھ کے کبیرا رو دیا اور میرا قلم رک گیا......''

ان کو یہ احساس ہے کہ نعرے اور خطابت شاعری کو فروغ دے سکتے ہیں مگر ان نعروں سے افسانہ چھوئی موئی کی طرح مرجھا جاتا ہے۔

لہٰذا گھوم پھر کے وہی سوال، کہانی کرے تو کیا کرے؟

اس سوال کی تلاش انتظار حسین کو کنوؤں نہیں جھنکواتی، کہانیوں کی سمت لے جاتی ہے۔ کہانیوں کہانیوں گزر کر وہ اپنے تئیں شہرزاد کے بھید کو پالیتے ہیں۔ وہ موجودہ دور کے معاملات سے بچ کر سیدھی سادی، چڑے چڑیا کی کہانی لکھنے کا تجربہ بیان کرتے ہیں مگر ایک قاری کو اس میں بھی علامتی مفاہیم اور زمانے پر رواں تبصرہ نظر آجاتا ہے۔

انتظار حسین کا یہ ڈائلیما اگر ایک مفروضہ ہے تب بھی اس سے ان کے قریبی معاصر اور ایک زمانے کے رفیق کار، سلیم احمد کا بیان کردہ ایک معاملہ یاد آجاتا ہے (مضمون: ''ایک ذاتی مسئلہ''، نیا دور، کراچی) سلیم احمد نے لکھا ہے کہ وہ اپنے معنوی استاد محمد حسن عسکری کو خوش کرنے کے لیے بڑے اہتمام کے ساتھ روایتی غزلیں لکھ کر لے گئے تھے۔ اساتذہ کا کلام سامنے رکھا تھا اور ان کی غزلوں پر غزلیں کہی تھیں۔ مگر عسکری صاحب نے ان غزلوں کو مُسترد کر دیا کہ ان میں سے دورِ جدید کی بو آ رہی تھی۔ اس پر سلیم احمد نے سوال اٹھایا کہ کیا ایک غیر روایتی معاشرے میں رہنے والا شاعر، صرف و محض روایتی غزلیں لکھ سکتا ہے؟

سلیم احمد کی زندگی نے وفا نہ کی اور یہ مسئلہ ان کے لیے محض ذاتی نہ ہوتے ہوئے بھی لاینحل رہا۔ انتظار حسین، اس عہد کی مکروہات دنیا سے اپنی ناخوشی اور برہمی کا اظہار کرنے کے باوجود قبولیت کی دہلیز پر پہنچ جاتے ہیں اور اس مرحلے تک کہانی انہیں لے کر آتی ہے:

''زمانہ تو تمہارا پیچھا نہیں چھوڑ رہا، اس سے کہاں تک بھاگو گے۔ تو ایک دفعہ یہ کڑوی گولی نگل لو۔ یعنی ہمارے زمانے میں جو کچھ ہو رہا ہے اس سے بھاگو مت۔ پہلے اس سب کچھ کو قبول کرو۔ پھر شاید اس سے گریز کی بھی راہ نکل آئے......'' وہ اس سے بھی زیادہ صاف الفاظ میں کہہ دیتے ہیں کہ ان کو جہاد نہیں کرنا، کہانی لکھنی ہے۔ تمام مشکلات کے باوجود کہانی۔ وہ کہانی سے نکل کر پھر کہانی کی طرف آجاتے ہیں۔ اپنی آگ کی طرف۔ یہ کہانی کیا کسی جہاد سے کم ہے؟ اس کے لیے بڑے مجاہدے کی ضرورت ہوتی ہے۔ انتظار حسین کے یہ دیباچہ نما مضامین اس بڑے مجاہدے کی گواہی ہیں۔

●○●○●○●

شکلِ طاؤس کرے آئینہ خانہ پرواز

تنقید کے تناظر میں

"Do you see the story? Do you see anything?"

Joseph Conrad

ایک طویل اور ثمر آور ادبی زندگی کے دوران انتظار حسین نے خود کو کم اور اردو افسانے کو زیادہ بدلا ہے۔ انتظار حسین کے افسانوں کا شاید سب سے عمدہ مطالعہ انتظار حسین کے افسانے ہی پیش کرتے ہیں اور تنقیدی عمل کے لیے جس تناظر کی ضرورت ہے، وہ ان ہی سے حاصل کیا جاسکتا ہے۔ اس کے باوجود مختلف نقادوں سے ان کے کام کے بارے میں لکھا ہے۔ اور جو لکھا ہے اس کا مطالعہ اپنے موضوع کے ساتھ ساتھ اگر کچھ اور نہیں تو اردو تنقید کے بدلتے ہوئے رجحانات اور اس مخصوص وقت میں جاری نظریات کا اندازہ لگانے کے لیے بڑی مفید نشانیاں فراہم کرتا ہے۔

ان واضح نشانیوں سے اغماض مشکل ہے، اس کے باوجود انتظار حسین کے افسانوی عمل کے بارے میں تنقید لکھنے کا سلسلہ جاری ہے اور اندیشہ یہ ہے کہ اب ایک طرح کی کاٹیج انڈسٹری میں ڈھل جائے گا جو بصیرت افروز نہ ہوتے ہوئے بھی منفعت بخش ضرور ہے۔ سات آٹھ برس پہلے انتظار حسین کو 'ایک دبستان' قرار دیتے ہوئے ڈاکٹر ارتضیٰ کریم نے ان کے بارے میں تبصرے و مقالات جمع کیے تھے تو ساڑھے سات سو صفحات سے زیادہ کا دفتر مرتب ہوا تھا۔ تب سے لے کر اب تک اتنا وافر مسالہ تو فراہم ہو ہی گیا ہوگا کہ لگ بھگ اسی حجم کا ایک اور دفتر تیار ہو جائے۔ پھر جو تھوڑے بہت مضامین و اندراجات پہلی مرتبہ شامل ہونے سے رہ گئے، وہ اپنی جگہ۔ تنقید کی یہ فراوانی ہمیں کہاں لے جاتی ہے؟ میں تو اس ساری تنقید کو بھی ایک کہانی کی طرح پڑھتا ہوں۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ انتظار حسین کی افسانہ سازی میں ایسی کوئی طاقت موجود ہو کہ جس کو چھو جائے، اس کا افسانہ بنا دے۔ (حالانکہ مٹی کو سونا بنا دینے والے کنگ میڈاس کی طرح یہ عمل بھی آخر کار معجزے کے بجائے عذاب بن جاتا ہے) لیکن بات یوں بھی ہے کہ اس تنقید میں مجھے تو قصّے کے اچھے خاصے لوازم موجود نظر آتے ہیں...... پلاٹ بھی ہے اور کردار بھی...... (ہم اس پورے قصّے کو یولی سیز کی بھٹکی ہوئی تلاش کے ایک Variant کے طور پر

کیوں نہیں پڑھ سکتے؟) بلکہ عیار، عمرو، ہائے صفت بلا اور ولین تک دیکھے اور پڑھے جا سکتے ہیں۔ لوح نہیں ملتی اور کشمکش آگے بڑھتی چلی جاتی ہے۔ بحران والا کلائمکس بس آنے کو ہے اور بشارت کا انتظار، آخر میں وہی "ابھتی" والی دبدھا کہ بشارت ہوئی کہ نہیں؟ کوئی جانے نہ جانے، نقاد شاید اس سے زیادہ نہیں جانتے۔ انجام بلکہ resolution ابھی بہت دور ہے اور اس سے آگے اس کا تصور ممکن نہیں، اس لیے کہ الف لیلہ والی مادرسری افسانہ طراز شہرزاد کی طرح انتظار حسین نے کہانی ابھی یہیں تک سنائی ہے۔ کہانی کی اگلی منزل کے لیے صبح کا انتظار کرنا ہوگا۔ آگے بڑھنے سے پہلے ہمیں دم لینا ضروری ہے۔

دم لینے کے لیے ٹھہرتے ٹھہرتے پچھلی منزلیں دھیان میں لامحالہ آتی ہیں، گئے زمانے کی تنقیدی مضامین سے زیادہ پرانی دھرانی اور کوئی چیز ہو سکتی ہے؟ صرف ایک چیز کا خیال آتا ہے — عمر رائیگاں، وہ وقت جو ان مضامین کو پڑھنے میں صرف کیا گیا۔ یہ بات بھی مجھے ایک تنقیدی مضمون ہی میں ملی۔ برطانیہ کے عہد حاضر کی بے حد خلاق ناول نگار اے ایس بائیٹ A.S. Byatt نے فکشن اور حقیقی زندگی کے تال میل کے بارے میں اپنے مضمون True Stories and Facts in Fiction. میں تنقیدی استدلال قائم کرنے کے دوران یہ بھی لکھا ہے:

> The older I get, the more I habitually think of my own life as a relatively short episode in a long story of which it is a part.[۲]

شاید اس طرح زندگی بھی جزو افسانہ ہے اور افسانہ بھی افسانہ در افسانہ۔ اور پھر ایک بڑی داستان سمجھ کر پڑھنا چاہتا ہوں اور تنقیدی مطالعات کو اس داستان میں گندھے ہوئے چھوٹے بڑے افسانے۔ پھر جس طرح داستان کے آغاز میں سارے قصّے کی شرائط ایک واقعے یا اپنی سوز سے متعین ہوتی ہیں اور تعارف کے دوران ہم اس قصّے کی بنیاد بننے والے توافق یا تصادم سے واقف ہو جاتے ہیں، اسی طرح انتظار حسین کی تنقید کے اس سارے قصّے کے سرآغاز مجھے حسن عسکری کا مختصر تبصرہ جاتی مضمون نظر آتا ہے۔[۳] اس کی اہمیت محض اتنی نہیں کہ یہ محمد حسن عسکری کا لکھا ہوا ہے جن کو مظفر علی سید نے اردو میں فکشن پر قلم اٹھانے والا اہم ترین نقاد قرار دیا تھا۔[۴] تمام تنقیدی فیصلوں کی طرح یہ فیصلہ بھی ایک point بنانے کی خاطر مبالغے سے کام لیتا ہوا نظر آتا ہے۔ مگر ظاہر ہے کہ اس میں کسی نہ کسی حد تک صداقت ضرور ہے۔ اپنے موضوع کی اہمیت کی صداقت، ہر چند کہ یہ فیصلہ مظفر علی سید نے جس وقت صادر کیا اس وقت تک اردو فکشن کی ساخت اور اساس پر شمس الرحمٰن فاروقی کا کام اپنی مکمل شکل میں سامنے نہیں آیا تھا، افسانے پر مضامین سے زیادہ داستان کے بارے میں چہار جلدی مطالعہ جو اردو فکشن کی اس دھند میں لپٹی اور گم شدہ اقلیم کو بحال کرنے کی تقریباً داستانی انداز ہی کی کاوش ہے۔ بہرحال اس کے باوجود محمد حسن عسکری کے مضمون کی اہمیت اپنی جگہ ہے کہ انتظار حسین کے افسانوں کی دید و دریافت کا قصہ چھیڑ دیا جاتا ہے۔ تجزیے کا اصل کمال تو انہوں نے اس قصّے کی کم زور بنیاد یعنی انتظار حسین کے فن میں کمی اور کجی کے بیان میں دکھایا ہے۔ لیکن بعض نکتے ایسے اٹھائے ہیں کہ بعد میں آنے والی تنقید اس پر خاطر خواہ اضافہ نہیں کر سکی۔

عسکری صاحب کے مضمون کی اٹھان بڑے غضب کی ہے۔ پہلے تو انہوں نے افسانہ نگار کو "باقیات الصالحات" اور اپنا مقصد "تنقیص" نہیں بلکہ ان افسانوں کو "سمجھنے" کی کوشش قرار دیا ہے۔ اتنا کہہ کر ہنکارنے کے بعد وہ کرشن چندر کے اثرات کی شکایت کرتے ہوئے ("اب تو ان کی خاصی عمر ہوگئی کرشن چندر کا اثر اتنے دن تک نہیں چلنا چاہیے") افسانوی

تاثر کا سارا بوجھ کرداروں کی انفعالیت پر مبنی ہونے، فضا کی رقت خیزی، "ایک اضمحلال اور ایک بڑھاپا" اور پاکستان بننے، گھر بار چھوڑنے کے حادثے سے افسانوں کا محرک تلاش کرنے پر جو اعتراض کیا ہے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انتظار حسین پر لکھی جانے والی ساری تنقید ان چند شکایتوں کے دائرے میں گھوم رہی ہے۔ بظاہر آگے بڑھتی ہے اور پھر یہیں لوٹ آتی ہے۔ خاص طور پر "بستی" کے بارے میں بعض تبصرے اسی اعتراض کی توسیع معلوم ہوتے ہیں۔ وقت گزرنے اور اپنے پڑھنے والوں کے احترام کی گرد میں انتظار حسین اگر اردو افسانے کا بت بن گئے ہیں تو بت شکنی کے اس عمل میں پہلی ضرب لگانے کا اعزاز بہرحال عسکری صاحب کو جاتا ہے، اور یہ بات اردو تنقید میں ان کے مجموعی انداز کے پیش نظر بعید از قیاس بھی نہیں۔

انتظار حسین کے فنی نقائص کا بیان کتنا ہی ترغیب انگیز کیوں نہ ہو، مجھے اس مضمون کی اساس میں بھی ایک سقم نظر آتا ہے۔ "گلی کوچے" کے افسانوں تک آنے سے پہلے فاضل نقاد کو افسانے کی تعریف بیان کرنا پڑتی ہے۔ افسانے کی بنیادی تعریف اور وضع سے بات کا آغاز، نقاد کے بعد ازاں استدلال کے باوجود ان افسانوں کی قوت اور گہرائی کا بجائے خود ثبوت ہے جو نقاد کے نہیں، افسانہ نگار کے حق میں جاتا ہے۔ عسکری صاحب کا مضمون کہیں اور اتنا بودا اور پراناً نہیں معلوم ہوتا، جتنا افسانے کی اس تعریف میں۔ لیکن عسکری صاحب افسانے کی تعریف کے معاملے میں اپنے زمانے کے اسیر ہیں، جب کہ انتظار حسین اس زمانے اور اس کے افسانے سے بہت آگے نکل آئے اور اپنے ساتھ اردو افسانے کو ایک اور وضع کا اسیر کر دکھایا۔ جوئس سے دلچسپی ہونے کے باوجود بطور نقاد عسکری صاحب کی مشکل یہ ہے کہ وہ پلاٹ، کردار، واقعیت نگاری پر افسانے کی کامیابی کا سارا دارومدار قرار دے رہے ہیں جب کہ انتظار حسین کا زمانہ دیکھتے دیکھتے بدل جاتا ہے اور وہ کرشن چندر، منٹو اور مابعد کی سماجی حقیقت نگاری سے گزر کر کافکا، نابوکوف، حولیو کورتازر اور بورخیس جیسے تجربہ پسند افسانہ نگاروں کے زمانے میں سانس لینے لگتے ہیں جس کے لیے مختصر افسانے کیفیت ہی تمام بدلی ہوئی ہے۔

افسانے کی یہ تعریف پھر عسکری صاحب کے پاؤں میں بیڑی بن کر رہ جاتی ہے جب وہ اشرف صبوحی کے "کرداروں" سے موازنہ کرنے لگتے ہیں۔ "دلی کی چند عجیب ہستیاں"[۵] اپنے طور پر نہایت قابل احترام ادبی کارنامہ ہے اور مخصوص تہذیبی رچاؤ کا جیتا جاگتا مرقع لیکن ان "عجیب ہستیوں" کو افسانے کے کردار کی طرح برتنا یا حوالہ دینا، ناشپاتی اور سیب کا موازنہ ہے۔ اس کا سب سے دلچسپ استعمال عسکری صاحب نے مضمون کے آخری فقرے میں کیا ہے جو گویا خلاصۂ کلام ہے:

"آخر میں یہ تنبیہ پھر ضروری ہے کہ میں انتظار کی خامیوں پر زور نہیں دے رہا ہوں۔ بلکہ صرف یہ سوچ رہا ہوں کہ اگر ان تحریروں میں بعض کمزوریاں نہ ہوتیں تو ان کے افسانے اور بھی اچھے ہوتے......"

لیکن میں سوچ رہا ہوں کہ پھر یہ کیا بات ہوئی؟ اگر ان تحریروں میں بعض خوبیاں نہ ہوتیں تو ان کے افسانے اور بھی بُرے ہوتے۔

میں اس فقرے کو صیغۂ مستقبل کے بجائے ماضی میں جاکر پڑھنے کی کوشش کرتا ہوں۔ (کون سا ماضی؟ تمنائی یا شکی؟) کہ ایسا نہ صرف ہوتا بلکہ ان کے بعض افسانے اور بُرے ہوئے بھی ہیں۔ فاضل افسانہ نگار اپنے نقادوں کی رائے پر کان دھرتے تو افسانے اور بھی بُرے ہو سکتے تھے۔ افسوس کہ یہ کہانی بن لکھی رہ گئی اور رزمیہ بھی نہ بن سکی۔

اس فیصلہ کن خاتمے سے فوراً پہلے عسکری صاحب نے ایک فقرہ ایسا لکھا ہے جو نقاد کے طور پر ان کی بصیرت و دروں بینی (insght) کا غماز ہے:

"انتظار میں کردار کا احساس بھی موجود ہے، فضا بھی پیدا کر سکتے ہیں، زبان میں بھی روانی ہے، لیکن صحیح معنوں میں افسانہ وہ اسی وقت لکھ سکتے ہیں جب وہ اپنی یادوں پر قابو پالیں......"

یہ نکتہ اگر "گلی کوچے" کے لیے درست تھا تو اس کے تقریباً نصف صدی بعد شائع ہونے والی اور تازہ ترین کتاب "جستجو کیا ہے؟" کے لیے بھی اتنا ہی درست جہاں انتظار صاحب کا خود سوانحی ماجرا یا امر واقعہ، یادوں کے تحلیل ہونے (resolution) سے قائم ہوتا ہے۔ باقی خوبیاں اپنی جگہ۔

عسکری صاحب کے مضمون کا ذکر میں نے تفصیل سے کیا ہے اس لیے کہ ایک تو مضمون اہم ہے پھر نہ جانے کیوں، ڈاکٹر ارتضیٰ کریم کی کتاب میں شامل ہونے سے رہ گیا۔ ایک اور تنقیدی حوالہ عسکری صاحب کی ہم عصر اور بعض تہذیبی و تنقیدی معاملات میں ان کی ہم خیال، ممتاز شیریں کا ہے۔ ممتاز شیریں، نوجوان افسانہ نگار کے ابتدائی دور کے افسانے "بن لکھی رزمیہ" کی بہت قائل تھیں۔ اس حد تک کہ خود افسانہ نگار کو شکایت ہونے لگی تھی کہ وہ دوسرے تمام افسانوں کو چھوڑ کر "وہ کیوں بیر پھر کر اسی ایک افسانے کا ذکر کرتی تھیں۔" (بحوالہ، مظفر علی سید، "انتظارستان میں"[۹]) اس کی وجہ یقیناً یہ ہے کہ فسادات کے موضوع پر لکھے جانے والے افسانے ممتاز شیریں کی توجہ کا مرکز بنے رہے اور اس سلسلے میں "بن لکھی رزمیہ" کا حوالہ ناگزیر تھا۔ "پاکستانی ادب کے چار سال" میں انہوں نے لکھا:

"فسادات کو ایک وسیع سیاسی اور معاشرتی پس منظر کے ساتھ پیش کیا جا سکے اور پوری قوم کا تجزیہ سمویا جا سکے تو پائے کی تخلیق ممکن ہے۔ فسادات پر کوئی تحریر اس معیار کے قریب آتی ہے تو وہ انتظار حسین کا افسانہ "بن لکھی رزمیہ" ہے۔"

"بن لکھی رزمیہ" میں ایک "بڑاپن" پایا جاتا ہے۔ بیس بائیس صفحوں کے اس افسانے میں اتنی تہیں ہیں اور اتنے پہلو سموئے گئے ہیں کہ اس کی گرفت میں ایک دور سمٹ آیا ہے......"

یہ حوالہ ایسا نہیں کہ نظر انداز کیا جا سکے۔ لیکن ممتاز شیریں اس سے ایک قدم آگے بھی گئیں، جس کا "گلی کوچے" کے زمانے میں وہم و گمان تک نہ تھا۔ یہ حوالہ بھی مجھے اہم معلوم ہوتا ہے۔ افسانوی ادب میں ممتاز شیریں کی توجہ کا مرکز دکھوں، فسادات کے افسانے اور خصوصیت کے ساتھ سعادت حسن منٹو کا کام بن گیا جس پر انہوں نے پوری ایک کتاب لکھنے کا منصوبہ بنایا۔ ("نوری نہ ناری") اور آدم کے ازلی و ابدی گناہ اور پھر نجات کے عیسوی تصور کو منٹو کے افسانوی سفر کے ارتقائی مدارج پر منطبق کر کے دیکھا۔ یوں انہیں منٹو کے یہاں "آدمی" کا باقاعدہ یہ تصور محض ایک زاویۂ نظر معلوم ہوتا ہے...... اس حوالے سے دیکھیے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ "نیا قانون" کا سیاسی طنز اور "ٹوبہ ٹیک سنگھ" کا زہر خند جو مہمل کی حدود کو بھی پار کر لیتا ہے، کہاں اور کس حد تک ٹھیک بیٹھیں گے؟...... لیکن ممتاز شیریں نے بڑے ذوق و شوق کے ساتھ یہ پورا تھیسس قائم کیا۔ وہ منٹو پر اس کتاب کو مکمل تو نہ کر سکیں لیکن تعطل کے ایک وقفے کے بعد اپنی زندگی کے آخری دور میں دو مضامین لکھے (جن کو "نوری نہ ناری" کی ترتیب کے وقت اس کتاب میں شامل کیا گیا) جس میں سے ایک مضمون "ادب میں انسان کا تصور" بھی ہے۔[۸] اس مضمون میں ان کا استدلال پوری طرح سے ایک جگہ مرتکز (Focussed) ہونے کے بجائے جائزے کا سا انداز لیے ہوئے ہے۔ وہ عیسوی اور اسلامی تصورات کا بھی ذکر کرتی ہیں اور دوستوفسکی، ٹوماس مان سے گزر کر سارتر اور کامیو کی طرف آجاتی ہیں اور پھر ترقی پسند ادیبوں کے ہاں "نئے انسان کی متوقع پیدائش" کے برخلاف منٹو کے ہاں انسان کے تصور کو مختلف افسانوں میں درجہ بدرجہ ارتقاء پاتے ہوئے دیکھتی ہیں جو اس سلسلے کے پچھلے مضامین میں وہ قدرے تفصیل کے

ساتھ لکھ چکی ہیں مگر اتنے وسیع تناظر کے ساتھ نہیں۔ منٹو کے فوراً بعد کے افسانوں میں بھی ان کو "سماجی انسان" کا تصور، جو ان کے حساب سے بہت محدود تھا، حاوی نظر آتا ہے۔ مگر بس ایک افسانہ نگار اس حد کو توڑ کر آگے نکلتا ہے۔ اور وہ ہے انتظار حسین۔ اس مضمون میں ان کا حوالہ بڑی باضابطگی اور پورے طمطراق کے ساتھ آتا ہے:

''ہمارے ہاں انتظار حسین نئے ادب کے ایک نمائندہ افسانہ نگار اور وقیع فن کار ہیں۔ انہوں نے اپنے مجموعے ''آخری آدمی'' میں ماضی کے استعارے سے پرانی داستانوں، انجیلی حکایات اور قرآنی تلمیحات کے ذریعے موجودہ دور کے انسان کا اخلاقی اور روحانی زوال دکھایا ہے۔ انہیں فرد کے ساتھ ساتھ اپنی قوم کے اخلاقی زوال کا بھی غم ہے......''

اس کے بعد انتظار حسین کے ایک خطبے کا اقتباس ہے کہ ''دلی کی جامع مسجد کو تو ہندوؤں نے آگ لگائی، پر داتا صاحب کے مینار کس نے گرائے؟''

عجیب بات ہے کہ یہ فقرہ آج کے دور میں زیادہ معنی خیز معلوم ہوتا ہے، جب کہ خانقاہوں، درگاہوں پر حملے معمول کی بات بن گئے ہیں۔ ان حملوں کی زد میں داتا دربار بھی آچکا ہے اور انتظار حسین کے اس کردار کا سوال پہلے کے مقابلے میں آج زیادہ برمحل معلوم ہوتا ہے۔ ممتاز شیریں اس مجموعے کے کئی افسانوں کا حوالہ دے کر ان میں موجود ''روحانی انحطاط اور اخلاقی زوال کی مجسم علامتیں'' کی نشان دہی کرتی ہیں۔ قرآنی آیات دہراتے ہوئے وہ فوراً ''آخری آدمی'' کی طرف آجاتی ہیں۔

''انتظار حسین کا آخری آدمی الیاسف آخر تک اپنی آدمیت برقرار رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن بے سود، ایک ایک کر کے اس کی ساری انسانی صلاحیتیں اور قوتیں سلب ہو جاتی ہیں۔ اور وہ ایک بندر، ایک چوپایہ میں تبدیل ہو جاتا ہے......''

اس سے آگے بڑھ کر وہ اونیسکو کے ڈرامے ''گینڈے'' کا ذکر کرتی ہیں جس میں سارے انسان ایک ایک کر کے گینڈے میں تبدیل ہوتے جا رہے ہیں، اور پھر دونوں فن پاروں کے حوالے سے لکھتی ہیں:

''خواہ Ionesco کا Rhinoceros ہو یا انتظار حسین کا آخری آدمی، آج کے ادب میں انسان کا ایک نمایاں تصور Dehumanised انسان کا ہے......''

یہاں یہ تذکرہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ بعض نقادوں نے اس قصّے کے انجیلی مآخذ کو یکسر نظر انداز کرتے ہوئے انتظار حسین کے افسانے پر اونیسکو کے ڈرامے سے متاثر ہونے کا الزام لگایا۔[a] ممتاز شیریں چوں کہ اپنے مقالے کا سارا مواد انجیل اور عیسوی روایات سے اخذ رہی ہیں، اس لیے ان کی نظر اصل مآخذ پر رہی۔ اس کے باوجود ان کے مضمون میں اس افسانے کے متن میں جھانکنے اور اس کی تہہ میں اترنے سے زیادہ، اس کو ایک وسیع تر تناظر میں رکھ کر دیکھا گیا ہے جو وسعتِ نظر کا اظہار ہے، دقتِ نظر کا نہیں۔ انتظار حسین کی افسانوی کائنات کے مداح میں ان کی گردش بس اس قدر ہے۔

ممتاز شیریں کی یہ نظر ے خوش گزرے بھی exception ہے، rule نہیں کیوں کہ جلد ہی انتظار حسین کے افسانوں کے بارے میں ایک تنقیدی روش سی بن گئی جس سے بس چند ایک نقاد ہی مستثنیٰ رہ پائے۔ اس تنقیدی روش اور اس میں درجہ بدرجہ سامنے آنے والے مراحل کی نشان دہی سہیل احمد خان نے اپنے ایک مضمون میں اس طرح بیان کی ہے:

''انتظار حسین کی افسانہ نگاری کا سفر حقیقی معنوں میں ۱۹۴۷ء کے بعد شروع ہوا۔ تب سے اب تک ان کی کہانیوں کے بارے میں تنقیدی ردِعمل کو سامنے رکھیں تو نقشہ کچھ یوں بنتا ہے، ''گلی کوچے''، ''کنکری''، ''چاند گہن'' اور ''دن اور داستان'' کو ایک حد تک بے تعلقی کی فضا ملی۔ ''آخری آدمی'' پر مخالفانہ ردِعمل ظاہر ہوا۔ داستانی اندازِ تحریر اور افسانوں کی

جانوروں کے روپ میں کایا کلپ کو نشانۂ طنز بننا پڑا مگر اس مجموعے کے بعد ہی سے بے تعلقی کی برف پگھلی۔ پھر ''شہر افسوس'' اور بالخصوص ان کے ناول ''بستی'' پر جس طرح توجہ ہوئی اس سے ہمارے ادبی قارئین بخوبی آشنا ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ بے تعلقی یا مخالفانہ ردعمل ختم ہو گیا لیکن اس ردعمل کی قوت میں کمی آ گئی اور اب ایک نئے رجحان کے پیش رو کے طور پر قبولیت کا انداز نمایاں ہے......''

اب اس بحث میں الجھنے کا فائدہ نہیں کہ اس نقشے میں کتنی تفصیلات درست ہیں، اس لیے کہ یہ روش بھی پامال ہو کر رہ گئی ہے۔ اس نقشے کو اگر دیکھنے کی کوشش کی جائے تو اس کی شکل کچھ اس طرح بنتی ہے کہ جدول کی ایک axis پر وقت ہے جو تیزی کے ساتھ آگے کی سمت بڑھ رہا ہے اور اس کے دوسری طرف انتظار حسین کا فن ونظر جو ریاضی کے قاعدے والا Constant نہیں ہے، وقت کی طرح خود بھی حرکت میں ہے، اوپر یا آگے کی طرف جا رہا ہے۔ تاہم اس سے یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ انتظار حسین اور تنقید کے قصے میں وقت کے ساتھ پلاٹ گہرا اور گھنا (The Plot thickens) ہوتا جا رہا ہے۔ اس کیفیت کے بیان کے لیے مجھے بیسویں صدی کے نصف آخر کے برطانوی ناول نگار انتھونی پاویل (Anthony Powell) کے کئی جلدوں پر مشتمل سلسلہ وار ناول A Dance to the Music of Time کا نام یاد آ کر رہ جاتا ہے۔ "اس ناول کو کسی زمانے میں انگریزی کے نقادوں نے "پراؤستین" قرار دیا تھا۔ ناول میں کسی کو پراؤست کا سا انداز کہاں نصیب ہوتا تھا، اس کے نام میں ایک رمزیت نظر آتی ہے...... رقص جاری رہتا ہے، رقص کرنے والے بدلتے جاتے ہیں۔ تھوڑی دیر کے لیے کوئی کسی کے مقابل آ جاتا ہے، پھر اپنے رقص میں گم ہو جاتا ہے۔ تھوڑی دیر کے لیے کوئی کسی کے مقابل آ جاتا ہے، پھر اپنے رقص میں گم ہو جاتا ہے، اور اس پورے عرصے میں موسیقی جاری رہتی ہے، وہ غنائیہ جو وقت ہے۔

وقت کتنا گزر گیا ہوگا اور اس عرصے میں خود انتظار حسین کا فن بھی کو نا گوں تبدیلیوں سے دو چار رہا ہوگا۔ اس کا اندازہ سہیل احمد خان کے اس مضمون کے بعد افسانہ ''کشتی'' پر ان کے تجزیاتی مضمون (''طوفان مچھلی اور کشتی'') کو پڑھنے سے ہوتا ہے۔ "حیرت کی بات ہے کہ یہ اہم مضمون بھی ارتضیٰ کریم والی تالیف سے غائب ہے۔ ''کشتی'' بعد کے افسانوں میں خاصی اہمیت کا حامل ہے اور اپنا واقعاتی عمل کئی تہذیبوں کے cross-current سے حاصل کرتا ہے، ایک تہذیب کا بیان دوسری تہذیب کی شاخ سے شگوفہ بن کر پھوٹتا ہے۔ ایک تہذیب کا قصہ دوسرے کو جاری رکھتا ہے اور آگے بڑھاتا ہے اور یوں افسانے کی مجموعی کیفیت ایک ایسے امتزاج سے عبارت ہے جس میں مختلف تہذیبوں کی کہانی ایک ہی کہانی کی جزئیات بن جاتی ہیں۔ افسانے کا انداز بدلا ہوا ہے۔ اس کی مناسبت سے تنقید بھی مختلف نوعیت کی ہے۔ افسانے میں بروئے کار آنے والی علامات کی تہذیبی معنویت کی تشریح بہت معلومات افزا اور بصیرت افروز ہے...... شاید ہی کسی افسانے کا اس انداز میں تجزیہ کیا گیا ہو۔ خاص طور پر مرسیا ایلیاد کے حوالے سے تاریخی کے پار جا کر ''عجیب'' اور نادر وقت میں سانس لینے کی کیفیت کا ذکر ایک جہت کی طرف نشاندہی کرتا ہے۔ مضمون کے پورا ہوتے ہوتے یہ خیال جڑ پکڑنے لگتا ہے کہ تہذیبی پس منظر اور رمزیت کے بیان میں زیادہ زور صرف ہوا ہے۔ تکنیک اور زبان کا حوالہ ضرور دیا گیا ہے لیکن وہ مضمون کے دیگر لوازمات میں دب سا جاتا ہے۔ شاید ہمیں اس کا احساس بھی نہیں ہونے پاتا کیوں کہ طوفان مچھلی اور کشتی کی علامتیں آفاقی معلوم ہونے لگتی ہیں۔ افسانے میں طوفان اس زور سے اس سے پہلے کہاں اُبھرا ہوگا۔

زمانی اعتبار سے دیکھا جائے تو انتظار حسین کے دو نقادوں کے کام کو سہیل احمد کے مضمون سے پہلے دیکھنا چاہیے۔ ان

میں سے پہلے نقاد نذیر احمد ہیں جنہوں نے ساٹھ کے عشرے تک اہم افسانہ نگاروں پر مستقل تجزیاتی مضامین لکھے لیکن اس پیش روی کے باوجود، فکشن کی تنقید کے زیادہ زور شور کے ساتھ لکھے جانے کے اس زمانے میں اس کا نام کہیں دیکھنے میں بھی نہیں آتا۔[۱۳] "پلاٹ اور کردار کے روایتی لوازم سے آگے بڑھ کر" "آخری آدمی" کے ذکر تک آتے آتے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس دوران گائے نے اپنا سینگ بدل لیا ہے۔ پاؤں کے زمین نے کھر بھری لی ہے، اب ہواؤں کا رخ بدلنے والا ہے۔ ابتدائی افسانوں کے بارے میں نقطۂ نظر از کار رفتہ معلوم ہونے لگتا ہے۔ مثال کے طور پر ابتدائی دور کے افسانے "جنگل" کے بارے میں نقاد نے لکھ دیا ہے کہ یہ "امرد پرستی کے میلان میں لکھا گیا ہے۔" اس طرح افسانے میں تعجب اور خوف کی فضا اور اس دوران جنسی ترغیب کی بیداری کو یک رخی اور سطحی طور پر ایک لفظ میں سمیٹ لیا گیا ہے۔ یوں افسانے کی تفہیم شروع ہونے سے پہلے ختم ہو جاتی ہے اور تنقید اپنی افادیت سے محروم۔ گھاس میں سرسراتا ہوا سانپ واپس زمین کی تہوں میں اُتر جاتا ہے۔

اس زمانے کے نقادوں میں مظفر علی سید دوسروں سے زیادہ اہمیت کے حامل ہیں۔ کچھ اپنی جودتِ طبع کی بدولت اور کچھ ناصر کاظمی، احمد مشتاق اور انتظار حسین سے رفاقت کے باعث جس کا حوالہ انتظار صاحب کی غیر افسانوی تحریروں میں اتنی بار آیا ہے کہ اردو ادب کے طالب علموں کو ازبر ہو چکا ہے۔ مظفر علی سید نے "بستی" پر تفصیل کے ساتھ لکھا جو نہ صرف ان کے عمدہ تنقیدی مطالعات میں سے ایک ہے بلکہ انتظار حسین کے بارے میں لکھے جانے والے سب سے اچھے مضامین میں گنے جانے کے لائق ہے۔[۱۴] "وہ ناول کو اس کی کلیت میں، یعنی ایک نامیاتی پیکر کے طور پر بھی دیکھتے ہیں اور اس کے مختلف اجزاء کی سیاسی / تاریخی اور ادبی معنویت کو بھی جیسے دھوپ کے رخ پر رکھ کر دیکھتے ہیں۔ مظفر علی سید ایک ایسے نقاد کے طور پر سامنے آتے ہیں جو انتظار حسین کے کام اور مقام سے پوری طرح نبرد آزما ہونے (engage) کے لیے کیل کانٹے سے لیس ہو کر تیار ہیں۔ اسی لیے افسانوں پر ان کے مضمون سے، جو "بستی" والے مضمون کے بعد لکھا گیا، بہت توقع بندھتی ہے، مگر افسوس کہ "انتظارستان" نام کا مضمون اس بارے میں مایوس کرتا ہے۔ غالب کے نسخۂ حمیدیہ والے شعر سے اخذ کردہ عنوان ایک لمحے کے لیے حیران ضرور کرتا ہے مگر مضمون کے متن میں ایک مرتبہ داخل ہونے کے بعد یہ حیرت اور انکشاف کی توقع زیادہ دیر تک ہمارے ساتھ نہیں چلتی۔ ایسا لگتا ہے کہ نقاد نے خاکہ تو پوری محنت سے بنایا ہے لیکن جب رنگ بھرنے کا وقت آیا تو باریک بینی اور نفاست سے کام کرنے کے بجائے بڑے بڑے اسٹروک لگا کر کسی نہ کسی طرح تصویر کو بس پورا کر دیا۔ مضمون میں بعض نکتے یقیناً مفید ہیں لیکن اگر ہم دریافت کرنا چاہیں کہ کیا اسے پڑھ کر انتظار حسین کی فکر و فن کے کچھ نئے گوشے ہم پر اجاگر ہوتے ہیں یا ہمیں کوئی ایسی بصیرت حاصل ہوتی ہے جو اس سے پہلے ہمارے مطالعے میں نہیں آئی تھی تو اس کا جواب اثبات میں نہیں ملتا۔ یہ مضمون اس طرح کے تنقیدی مطالعے کے برابر نہیں پڑتا جو مظفر علی سید نے انتظار حسین کے نسبتاً کم عمر معاصر محمد منشا یاد پر اپنے مضمون میں پیش کیا ہے۔[۱۵] اب یہ معاملہ نقاد کی موضوع سے رغبت اور دل کشی کا نہیں بلکہ فکری استعداد کا ہے۔ اور اس معاملے میں انتظار حسین افسانے کے اچھے سے اچھے نقاد کے چھکے چھڑوا دینے کے لیے کافی ہیں۔

مظفر علی سید کا "انتظارستان" شاید اس لیے دب سا گیا کہ اس وقت تک انتظار حسین ہم عصر تنقید کو آمادۂ پیکار رکھنے والا موضوع بن چکے تھے اور ان کی مختلف جہات پر مضامین تواتر سے لکھے جانے لگے۔ ان مضامین میں جیلانی کامران کا عمومی مضمون،[۱۶] ڈاکٹر وزیر آغا کے قلم سے ناول "تذکرہ" کا تجزیہ[۱۷] اور سراج منیر کے مضامین[۱۸] شامل ہیں۔ سراج منیر

کے مضمون کے آخر میں ۱۹۷۶ء کی تاریخ درج ہے اور اس کا یہ نکتہ پہلے کے مقابلے میں آج اور بھی زیادہ برمحل معلوم ہوتا ہے:

''انتظار حسین کے ہاں اگر ہم ''گلی کوچے'' سے ''شہر افسوس'' تک کا سارا سلسلہ نظر میں رکھیں اور ان میں اسلوب کی تبدیلیوں پر نگاہ ڈالیں تو یہ اندازہ ہوگا کہ انتظار حسین کے ہاں اردو کہانی کا تقریباً ہر قابل ذکر اسلوب موجود ہے اور اس طرح انتظار حسین کے ادبی کیریئر میں اردو کہانی کی تاریخ نے اپنے آپ کو دہرا دیا.....''

لیکن وہ اپنے انکشاف کا تعاقب خود نہیں کرتے اور اس بحر کی تہہ میں اترنے کے بجائے یہ ذکر چھیڑتے ہوئے آگے نکل جاتے ہیں۔ ایسے کاٹ اور لے دوڑی یا Touch and Go والے روّیے کے باوجود میں ان مضامین کو اہم سمجھتا ہوں۔ لیکن انتظار حسین کی تنقید کی داستان کا water-shed event جس تحریر کو سمجھنا چاہیے وہ پروفیسر گوپی چند نارنگ کا مضمون ہے جو نئی پرانی سبھی کہانیوں کا نئے سرے سے اور ادبی و تہذیبی سیاق و سباق میں جائزہ لے کر تنقید کی سمت کا تعین کر دیتا ہے۔[19] نارنگ صاحب کے اس مضمون سے پہلے خاص طور پر ہندوستان سے انتظار حسین کے بارے میں جو تنقید آ رہی تھی وہ اپنی اساس میں نظریاتی تھی۔ وحید اختر اور انور عظیم کے تجزیاتی مضامین کی اہمیت کو میں کم نہیں کرنا چاہتا لیکن ان کی توجہ کا محور انتظار حسین کے نظریاتی روّیے اور ان کی اختیار کردہ position رہی ہیں، وہ بھی تہذیبی یا سیاسی، سماجی حوالے سے۔ ان کو انتظار حسین کے فنی اختصاص سے اگر دل چسپی رہی بھی ہے تو برائے بیت۔ نارنگ صاحب نے اس نظریاتی بحث کو بھی سیاسی، سماجی تجزیے سے بڑھ کر تہذیبی عمل سے جوڑ کر دیکھنے کا طریقہ برت کر دکھایا۔ پھر یوں ہوا کہ انتظار حسین کا فن بھی کسی ایک مقام پر پہنچ کر جامد نہیں ہو گیا بلکہ ''شہر افسوس'' کے بعد سے ان کے افسانوں میں شخصی واردات تہذیبی علامتوں کی مشکل میں نمودار ہونے لگی، اور ان تبدیلیوں کی تفہیم کے لیے جس نہج پر مطالعے کی ضرورت تھی، اس کا سراغ نارنگ صاحب کے تفصیلی مضمون سے ملا۔ یوں یہ قصہ اب ایک نئی منزل میں داخل ہوا چاہتا ہے۔

یہاں تک پہنچتے پہنچتے انتظار حسین کے بارے میں تنقید کا محاورہ بدل گیا ہے۔ اس بدلے ہوئے محاورے میں تواتر اور تسلسل کے ساتھ انتظار حسین کے بارے میں قلم اٹھانے والے نقادوں میں ہندوستان کے شمیم حنفی خاص طور پر نمایاں ہیں۔ انہوں نے ''تذکرہ'' پر تفصیل کے ساتھ لکھا ہے،[20] حالاں کہ ''بستی'' کے مقابلے میں اس ناول پر کم توجہ دی گئی ہے۔ اور تازہ کتاب ''جستجو کیا ہے؟'' پر بھی الگ سے مقالہ لکھا ہے جس میں اس کتاب کا جائزہ ان کے پورے کام کو تناظر میں رکھتے ہوئے اس طرح لیا گیا ہے کہ انتظار حسین، جو اپنی ماضی پرستی کے لیے مشہور بلکہ کسی قدر بدنام بھی ہیں، زمانۂ حال کے اندوہ وملال سے پیوستہ نظر آتے ہیں۔[21] اسی طرح ''تذکرہ'' کے بارے میں لکھتے ہوئے شمیم حنفی نے ناول کے بارے میں میلان کنڈیرا کے نظریات کا حوالہ بھی دیا ہے جو معاصر تاریخ کو افسانوی ذمت میں لانے کا نیا طریقہ وضع کرتا ہے اور یوں ایک بار پھر انتظار حسین کی ''ہم عصریت'' کا نقش مزید گہرا ہو جاتا ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ اور شمیم حنفی کے تجزیاتی مضامین کے پس منظر میں یہ تبدیل شدہ صورت حال بھی موجود ہے (اور یہ مضامین میں اس تبدیلی کا جزو ہیں) کہ اردو میں افسانوی ادب کے تنقیدی مطالعے کا رواج بڑھنے لگا تھا جو ماضی قریب کی تنقید میں افسانوی ادب کو بڑی حد تک نظر انداز کرتے ہوئے زیادہ توجہ شاعری کی طرف مرکوز رکھنے کے رجحان سے مختلف تھا۔ اسی رجحان کی وجہ سے انتظار حسین نے اردو تنقید کو ایک ٹانگ پر کھڑے ہونے کا طعنہ بھی دیا تھا۔ گویا انتظار حسین کی بدولت اردو تنقید کو دوسری ٹانگ بھی حرکت میں لانے کا موقع ملا ورنہ وہ یوں ہی سُن ہوئی جا رہی تھی۔ ٹانگیں کتنی بھی

ہوں، خاص طور پر ہندوستان میں اس رجحان نے زیادہ پرورش پائی اور فکشن پر تنقید کی کئی اہم مثالیں سامنے آئیں۔ گوپی چند نارنگ اور شمیم حنفی کے اسمِ ہائے گرامی اس سلسلے میں شامل ہیں لیکن فکشن پر حالیہ توجہ کا ذکر ہو تو وہ نام فوراً ذہن میں آتے ہیں جو انتظار حسین پر تنقید میں محض ضمنی حوالہ بنے رہتے ہیں۔ میری مراد شمس الرحمٰن فاروقی اور وارث علوی سے ہے جن کا معاصر اردو تنقید میں مقام بہت نمایاں ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کو اردو فکشن کے اہم ترین نقادوں میں شامل کیا جاتا ہے، اس کا حوالہ پچھلے صفحات پر دیا جا چکا ہے۔ ان کو داستان سے بھی دل چسپی ہے اور جدید افسانے سے بھی، جس ضمن میں انہوں نے سریندر پرکاش اور انور سجاد کے افسانوں میں اسلوبیاتی وضع اور شعریات نثر کی کارفرمائی پر خاص تفصیل کے ساتھ لکھا بھی ہے۔ فاروقی صاحب نے "علامتوں کا زوال" پر قدرے تفصیل کے ساتھ لکھا اور اسے "اس زمانے کی اہم تنقیدی کتابوں" میں شمار کیا ہے۔[۲۲] اور اس خصوصیت پر زور دیا ہے کہ ایسی تنقید صرف انتظار حسین جیسا افسانہ نگار لکھ سکتا تھا۔ لیکن اس کا مطلب کیا ہوا؟ نقاد انتظار حسین سے گزر کر افسانہ نگار انتظار حسین کو وہ کسی تفصیلی مقالے کا موضوع نہیں بناتے۔ حالاں کہ "افسانے کی حمایت میں" میں شامل مضامین میں انہوں نے جا بجا انتظار حسین کا حوالہ دیا ہے اور ایک آدھ جگہ ان کا نام مثال دینے کے لیے سامنے لائے ہیں۔ لیکن یہ حوالہ بس حوالہ ہی رہتا ہے۔ فاروقی صاحب کو قدرے تفصیل سے لکھنے کا موقع انتظار حسین کے انتقال پر ملا اور انہوں نے "دی نیوز" کے لیے جائزہ قلم بند کیا جو اس موضوع کے حوالے سے ان کی باضابطہ تحریر ہے۔

وارث علوی کی تنقید میں افسانے کے لیے جس بصیرت افروزی کا مظاہرہ ہوتا ہے اس کا اطلاق انتظار حسین پر کم ہی ہوتا ہے۔ یہ بھی نہیں کہ یہ حوالہ سرے سے مفقود ہو۔ وہ انتظار حسین کے لیے بہت احترام کا اظہار کرتے ہیں، اور کہیں کہیں تو اس میں غلو کا عنصر حاوی ہونے لگتا ہے۔ "جدید افسانہ اور اس کے مسائل" میں انتظار حسین کے افسانوں میں وہ "اسلوب کا جادو" کارفرما دیکھتے ہیں جو "غنائی شاعری کے اسلوب کی مانند ہم پر وجد کی کیفیت طاری کرتا ہے۔"[۲۳] وہ اسے نثر کی معراج قرار دیتے ہیں اور مادام بواری والے فلابیئر کو بالکل ہی فراموش کر جاتے ہیں جس کے لیے عقیدت کا وہ بار ہا اظہار کر چکے ہیں اور جو ناول میں نثری اسلوب کے لیے اس غنائی جادو سے مختلف خیال رکھتا تھا۔ یہ سب بھول بھال کر وہ نثر کے معجزے پر آسمانی صحائف کو یاد کرنے لگتے ہیں جس کے اثرات انتظار حسین کی نثر میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ وارث علوی اسلوب پر تو داد دیتے ہیں، لیکن اسی مضمون میں اس سے پہلے ایک جگہ وہ انتظار حسین کے افسانوں میں تکرار کا شکوہ کرتے ہیں اور وہ بھی قرۃ العین حیدر کی ہم راہی میں، جو اس نوع کے بیانات کو اور بھی غیر معتبر بنا دیتی ہے۔ وارث علوی نے لکھا:

"دوسروں کا کیا ذکر آپ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کو دیکھیے جو ہمارے بڑے افسانہ نگار ہیں۔ کیا یہ دونوں تکرار کا شکار نہیں ہوئے۔ کیا مس حیدر کے متعلق یہ بات نہیں کی جاتی کہ وہ ایک ہی ناول کو بار بار لکھ رہی ہیں۔ کیا انتظار حسین کے یہاں ہجرت، ماضی کی بازیافت اور بے جڑی کے احساس کی تکرار نہیں ہے۔ کیا ان دونوں کے یہاں ایک ہی قسم کے کردار اور افسانے سے دوسرے افسانے میں اور ایک ناول سے دوسرے ناول میں گھس بیٹھ کرتے نظر نہیں آتے۔ کم از کم آپ یہ بات منٹو، بیدی، عصمت اور غلام عباس کے افسانوں کے متعلق نہیں کہہ سکتے۔"

قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین سے بیک وقت فاضل نقاد کی مایوسی محل نظر لیکن نہ تو کسی ناول نگار کو قاری کی توقعات کا پابند کیا جا سکتا ہے اور نہ اس کے اپنے تجربات کے دائرے سے باہر نکالا جا سکتا ہے۔ اور پھر یہ بات، کوئی بھی بات، منٹو،

بیدی، عصمت اور غلام عباس کے لیے کیوں کہی جائے؟ ان کے متعلق وہ بات کہی جائے جو ان کے افسانوں کے متعلق ہو۔ بالکل اسی طرح جیسے قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے بارے میں وہ باتیں نہیں کہی جا سکتیں جو ان افسانہ نگاروں کے بارے میں کہی جا سکتی ہیں۔ اس سے کسی کی قدر و منزلت میں کیا کمی آئی؟ لیکن منٹو، بیدی، عصمت اور غلام عباس کے نام یہاں پڑھ کر مجھے سہیل احمد خاں کا وہ مضمون ایک بار پھر یاد آ گیا، جس کا حوالہ میں پہلے دے چکا ہوں۔ انتظار حسین پر تنقید کی بدلتی ہوئی روش کا نقشہ کھینچتے ہوئے انھوں نے بقول خود، ستارہ شناسی کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''ادبی تاریخ میں ایک عہد میں قبول کر لیا جانا بھی ادیب کی حتمی تقدیر نہیں، میرا خیال ہے کہ قبولیت کے اس دور کے بعد شاید تنقید اور تجزیے کا ایک اور دور آئے جس کا لہجہ کچھ اور ہو مگر وہ دور بھی گزر جائے گا اور پھر جو مقام انتظار حسین کو ملے گا وہی افسانے کی تاریخ میں اس کا حقیقی مقام ہوگا۔ توقع بندھتی ہے کہ منٹو، بیدی اور غلام عباس کے بعد قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کو اس دور کے اہم ترین افسانہ نگار سمجھا جائے گا.....''

وارث علوی کے شکوے شکایت سے مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ دور اب آ گیا۔ زمانہ تو اپنی چال چل گیا، دیکھنا یہ ہے کہ تنقید اب کیا نئے گل کھلاتی ہے۔ اور اس کی روشنی میں یہ افسانے ہمارے گزشتہ و آئندہ کو کس طرح پڑھتے ہیں۔

جس دور میں انتظار حسین کے فکر و فن پر ہندوستان میں کئی اہم مضامین سامنے آئے، پاکستان میں تنقید کا وہ دور خاصا ملا جلا بلکہ chequered سا رہا ہے۔ اس کی ایک وجہ فوری طور پر یہ سمجھ میں آتی ہے پاکستان نقادوں کے نزدیک، شاعری زیادہ اور افسانہ کم مرغوب موضوع رہا ہے اور افسانے کی طرف توجہ کا دائرہ دیر سے پھیلنا شروع ہوا۔ فکشن کی تنقید سے خاص طور پر شغف رکھنے والے نقادوں میں ڈاکٹر احسن فاروقی اور شمیم احمد نے انتظار حسین کی کسی نہ کسی ایک کتاب پر تبصرہ کیا ہے۔ لیکن ان کی تنقیدی تحریروں سے انتظار حسین کی فکر و فن کی ارتقاء پذیر اور مائل بہ وسعت جہات کا گمان بھی نہیں ہوتا۔ ڈاکٹر وزیر آغا پاکستانی تنقید کا محترم نام ہیں جنھوں نے خاص طور پر جدید شاعری اور عمرانی و نفسیاتی حقائق کے حوالے سے تنقید کا خاصا بڑا سرمایہ اپنے پیچھے چھوڑا ہے۔ لیکن انتظار حسین کے زاویے سے دیکھا جائے تو ایسا لگتا ہے کہ وہ بڑی دیر میں آنکھوں پر سے ہاتھ ہٹاتے ہیں۔ ''بستی'' کے بارے میں ان کے تاثرات سرسری اور dismissive سے رہے، یہاں تک کہ اس ناول کو انھوں نے اپنی پسند کے بعض ناولوں سے برملا کم تر ظاہر کیا۔[۲۳] البتہ ''تذکرہ'' کے بارے میں ان کی رائے بہتر ہے گویا کہ وہ پچھلی کتاب کی تلافی پر آمادہ ہوں۔ فتح محمد ملک کے یہاں انتظار حسین کا حوالہ قومی اور نظریات سچ پر اصرار کے ساتھ آتا ہے۔ وہ ''خواب اور تقدیر'' جیسے افسانے کو پسند کرتے ہیں، مگر اس میں معاصر سیاست پر تبصرے کو اہم ترین فنی نکتے کا درجہ دینے پر تیار رہتے ہیں۔[۲۵] سراج منیر اور تحسین فراقی دونوں کے ہاں اسلامی تہذیب کا حوالہ زیادہ نمایاں ہے، خاص طور پر سراج منیر کا مضمون ادبی بصیرت (insights) کا حامل ہے لیکن تمام انکشافات سے عجلت کے ساتھ گزر جاتا ہے۔ تازہ تر تحریروں میں میرے نزدیک ناصر عباس نیر کا مضمون اہمیت کا حامل ہے جس میں انھوں نے پس نوآبادیاتی تناظر میں انتظار حسین کے افسانوں کا مطالعہ کیا ہے اور 'آخری آدمی' اور 'زرد کتا' جیسے افسانوں کو اس مطالعے کا مرکز بنایا ہے۔[۲۶]

ناصر عباس نیر نے پس نوآبادیاتی مطالعات کو اپنا اختصاص بنا کر اردو تنقید کو نئی جہات سے روشناس کیا ہے، جس کے بعد یہ لازمی ہو جاتا ہے کہ بہت سے پرانے اصولوں اور مفروضوں کو نقد ادب کے آفاقی اصول سمجھنے کے بجائے ایک خاص وقت اور ذہنی نقطۂ نظر کی پیداوار گردانتے ہوئے متروک قرار دیا جائے اور ان کی جگہ نئے زاویے سامنے لائے جائیں۔ اس مضمون

میں وہ لکھتے ہیں:

''انتظار حسین پہلے اردو فکشن نگار ہیں جنھوں نے جدید یورپی فکشن کی تقلید میں لکھے گئے نوآبادیاتی فکشن کی شعریات میں مضمر ''غیر'' کو پہچانا، اور اس کا جوابی بیانیہ (counter-narrative) تخلیق کیا۔ انھوں نے کم و بیش وہی سوال قائم کیا، جسے سرریلیت پسندوں نے خواب کے ضمن میں اٹھایا تھا: کیا داستان، دیو مالا، عام تہوار، توہمات کو زندگی کے اساسی سوالات کے سلسلے میں بروئے کار نہیں لایا جاسکتا؟''

یہ سوال اپنی جگہ برمحل مگر مجھے اس زاویہ تنقید سے تھوڑا سا اختلاف ضرور ہے۔ سرریلیت پسند ادیبوں کے اساسی سوالات بلکہ اس دور کے غالب بیانیہ کے لیے چیلنج کو اس سے زیادہ وسیع تناظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے جو یہاں اختیار کیا گیا ہے۔ اپنے افکار میں حادثاتی اور اتفاقی امور پر زور دینے والے سرریلیت پسند ادیب افسانوی ادب میں زیادہ کشادگی اور تجربے کے قائل رہے ہیں بانسبت انتظار حسین کے جو افسانوی بیان میں ان تجربات کو یوں تو سراہتے ہیں مگر اپنے لیے زیادہ پسند نہیں کرتے۔ ناصر عباس نیر نے یہاں جوئس اور کافکا کو بھی مغربی سرریلیت پسندوں کے زمرے میں شامل کرلیا ہے جو میری دانست میں پوری طرح درست نہیں۔ البتہ انہوں نے ایک بڑے اہم نکتے کی طرف توجہ مبذول کرائی ہے اور اس کو مزید high-light کرنے کی ضرورت ہے۔

''انتظار حسین کے سوال میں جدیدیت پسندوں اور ترقی پسندوں دونوں کی خفگی کا پورا پورا سامان تھا...... انتظار حسین کا سوال اگر تکنیک اور اسلوب تک محدود ہوتا تو شاید معاصرین اس قدر خفا نہ ہوتے، انہوں نے تو ان کے حقیقت کے تصور ہی پر سوال قائم کر ڈالا......''

یہ بات قدرے تفصیل کا تقاضہ کرتی ہے۔ تاہم فاضل نقاد اپنی بات کہہ کر آگے بڑھ گئے۔ ترقی پسندوں کے نظریات سے انتظار کی کد معلوم ہے مگر اس کو محض معاصرانہ چشمک یا تکنیک کے بھونڈے پن پر اعتراض سے آگے بڑھ کر تصورِ حقیقت کا incompatible تو ٹھہرتا ہے۔ اتنا ہی شدید تفاوت جدیدیت پسند رجحانات سے معلوم ہوتا ہے حالاں کہ بعض معاملات میں انہوں نے انتظار حسین کو اپنی صفوں میں شمار کیا، غالباً ترقی پسندی سے ان کے گریز کی وجہ سے۔ اور یہ اندازہ نہیں لگا سکے کہ ان کے نظریات و تصورات کے دائرے میں بھی انتظار حسین کو محدود نہیں کیا جاسکتا۔ بعض نقادوں نے ''داستانی افسانہ'' کی ان مل بے جوڑ اصطلاح استعمال کی تھی۔ لیکن اس قسم کے عقلی گدے لڑانے سے کہیں زیادہ کارآمد بات ناصر عباس نیر نے اس مضمون میں آگے چل کر بیان کی ہے اور اپنے استدلال کو مشرقی بیانیے کے وسیع تر مفہوم میں استعمال کیا ہے جو انتظار حسین کے تمام افسانوی عمل کے لیے معنی خیز ہے:

> ''انتظار حسین کے بارے میں محض یہ کہنا کہ انہوں نے مشرق کی کتھا کہانی کی روایت کا احیاء کیا، ایک بڑے حقیقت کو چھوٹا بنا کر پیش کرنا یعنی اسے مسخ کر کے سامنے لانا ہے۔ تاہم یہ بات ابتداء ہی میں پیشِ نظر رہنی چاہیے کہ وہ مشرق کے تصور میں ہندی، سامی، عجمی روایات کو شامل کرتے ہیں۔ نوآبادیاتی عہد میں قومیت پرستی کے بیانیوں کے تحت خود مشرق بھی تقسیم ہوا، ہندی مشرق اور حجازی و عجمی مشرق۔ انتظار حسین کا فکشن مشرق کے ان حصوں ٹکڑوں کو یک جا کرتا ہے، انسانی وجود کے بنیادی سوالات انہیں یکساں طور پر ہندی کتھا، اور عربی عجمی داستانی روایت میں ملتے

ہیں۔ نیز ان کا فکشن احیائی خصوصیت نہیں، تشکیلی خصوصیت رکھتا ہے......"

یہ آخری نکتہ مجھے بہت اہم اور زور دینے کے قابل معلوم ہوتا ہے۔ اس نکتے سے انتظار حسین کی شعریات بلکہ ان کے فکر وفن کی تفہیم کی نئی راہ کھل جاتی ہے۔ مشرق کی تقسیم اور پھر یک جائی کے سیاسی مظہر کے بجائے ادبی معنی سمجھنے میں نقاد سے اختلاف کیا جاسکتا ہے مگر تشکیلی خصوصیات کی نشان دہی اہم بات بھی ہے اور نئی بھی۔ یہ زاویۂ نظر یقینی طور پر مطالعے کے لیے مشعل راہ ثابت ہوسکتا ہے۔

لیکن یہ تو اگلے قدم کی بات ہے۔ آگے قدم بڑھانے میں اونچ نیچ تو ہوگی۔ انتظار حسین پر لکھی جانے والی تنقید کا سارا ماجرا میں نے اب تک فراز (high points) کی اصطلاحوں میں بیان کیا ہے۔ احوال ادھورا رہ جائے گا اگر اس میں کچھ نہ کچھ حوالہ نشیب کا نہ ہو کہ پانی کہاں کہاں مرتا ہے۔ وارث علوی اور ان کے ہم خیال محترم نقادوں نے بار ہا گلہ کیا ہے کہ انتظار حسین کے ہاں تکرار بہت ہے، بعض باتوں کا ازعا کثرت معنی کے امکان کو ختم کر کے یکسانیت پیدا کر دیتا ہے۔ حیرت کی بات ہے اور نہیں بھی کہ ایسی تکرار تنقید میں تھوک کے بھاؤ ملتی ہے۔ انتظار حسین کا معاملہ بھی قرۃ العین حیدر سے ملتا جلتا ہے جن کے بارے میں گھسی پٹی باتیں بہت دہرائی گئی ہیں۔ ان کے اوائل عمری کے کام کے خلاف پیدا ہونے والے ردعمل اور تعصبات جواب تک جاری ہیں جب کہ دونوں افسانہ نگاروں کے کام میں بڑی دور رس تبدیلیاں آئے ہوئے بھی مدت گزر چکی۔ میں ان مقالوں کا محض مجموعی حوالہ دے کر آگے بڑھ جانا چاہتا ہوں جن میں بہت زور قلم اس بات پر صرف کیا گیا ہے کہ انتظار حسین کے افسانے، افسانے ہیں بھی کہ نہیں (یاد کیجیے عسکری صاحب کا مضمون) اور "بستی" کو کیا ناول گردانا جاسکتا ہے؟ یا پھر "بستی" کا فلاں کردار دراصل فلاں شخص پر مبنی تھا۔ ایسی دور کی کوڑیاں بوجھ بجھکڑوں کو مبارک، ان سے تنقید کا فریضہ پورا نہیں ہوتا۔ پھر ناول کے ہونے نہ ہونے کی بات بھی ایسے محدود تصور پر مبنی ہے جس میں اس صنف کی پہنائی اور امکان بھر وسعت کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ ان سے صرف نظر کر کے میں ایک آدھ مضمون کا مزید حوالہ دینا چاہوں گا۔ انتظار حسین پر لکھی جانے والی تمام تنقید میں ایک مختلف استثنائی اہمیت محمد عمر میمن کے مضمون "حافظے کی بازیافت، زوال اور شخصیت کی موت"[۲۷] کو حاصل ہے جو علامتوں کو اس کے تہذیبی پس منظر میں ٹانک کر ان کی گنتی کر دینے کے محدود عمل کے بجائے ان کی تہہ میں اترنے اور ان کی تہہ میں موجود حافظے، اولیں خوف اور یادداشت کے مضمرات کو چھاننے پھٹکنے کی ایسی کوشش کرتا ہے جو اردو تنقید میں خال خال ہی نظر آتی ہے۔ اس مضمون کا آغاز مارسل پروست کے ایک فقرے کو انتظار حسین کی زبان میں یوں ادا کرتا ہے:

"کسی خاص شکل کو یاد کرنے کے معنی ہیں کسی خاص لمحے کا افسوس کرنا۔ اور دکھ کی بات یہ ہے کہ گھر اور گلیاں اور کوچے بھی گزرتے برسوں کی مثال گزرتے چلے جاتے ہیں......"[۲۸]

اس فقرے سے فوراً خیال کی ایک رو چل پڑتی ہے۔ جب گلیاں اور کوچے بھی گزرتے برسوں کی مثال گزرتے چلے جانے لگیں تو اسی سے افسانے بنتے ہیں اور پھر گزرتے برسوں کے ساتھ افسانے بھی بدلتے چلے جاتے ہیں۔

ماضی سے بے پناہ شغف کے باوجود انتظار حسین کے ہاں ماضی ساکت اور منجمد نہیں رہا۔ رنگین پناہ گاہ کے بجائے ماضی انتشار اور انقطاع کا باعث بھی بنتا ہے یہ نکتہ مسعود اشعر نے "آگے سمندر ہے" پر اپنے مضمون میں اٹھایا ہے۔[۲۹] روایتی اور مکتبی قسم کا تنقیدی مقالہ نہ ہونے کے باوجود یہ مضمون اس لحاظ سے اہم ہے کہ انتظار حسین کی اس کتاب پر توجہ مرکوز کرتا

ہے جسے بدگمانی اور مغالطوں کے ساتھ دیکھا گیا ہے۔ وقت کا یہی بدلا ہوا تصور کس قدر وضاحت کے ساتھ "جستجو کیا ہے؟"
کے ان آخری صفحات میں سامنے آتا ہے جہاں افسانہ نگار اپنے قصّے کی بساط سمیٹتا ہوا معلوم ہوتا ہے اور جس صفحات کو ابھی
نقادوں نے کھنگالنا بس شروع ہی کیا ہے۔ اس باب کا نام ہے "کہنے والے کا بھلا سننے والے کا بھلا" اور اس کو مصنف نے
اس طرح شروع کیا ہے:

"قصّہ تمام ہوا اور قصّہ باقی ہے......"[۳]

انتظار حسین کے فکر و فن پر لکھی جانے والی تنقید کی بھی بس اتنی سی بات ہے۔ گھوم پھر کر قصّہ ایک بار پھر شروع ہوتا ہے۔

علیحدہ علیحدہ مضامین کی چھان پھٹک سے قطع نظر، چند ایک باتیں اس تنقیدی سرمائے کے بارے میں بھی کہی جانی
چاہئیں، معیار کے حساب سے بھی اور مقدار بھی۔ دو ایک ناموں کو چھوڑ کر اس دور کے اکثر اہم نقادوں نے انتظار حسین کی
افسانہ نگاری پر رائے زنی کی ہے۔ وہ اپنے نقادوں کے لیے ایک بھاری پتھر کی طرح رہے ہیں جس سے کترا کر نکلنا ممکن
نہیں۔ یہ انتظار حسین سے زیادہ ان کے نقادوں کی مجبوری ہے اور پھر نقادوں نے لکھنے میں کوئی کمی بھی نہیں کی۔ گوناگوں
نقادوں کے اور مختلف اوقات میں لکھے جانے والے مضامین کی تعداد بھی اردو افسانے پر تنقید کا عام رجحان دیکھتے ہوئے خاطر
خواہ ہے۔ دور جانے کی بات نہیں، مظفر علی سید اور سہیل احمد خاں نے اس دور کے باکمال افسانہ نگاروں کا ذکر کرتے ہوئے
عصمت چغتائی اور غلام عباس کا نام لیا ہے۔ ذرا ان باکمال افسانہ نگاروں کے حوالے سے تنقیدی سرمائے پر نظر ڈالیے۔ دو
چار مضامین کے سوا کچھ ہاتھ نہ آئے گا۔ اور بے اعتنائی کا یہ سفر آگے چلتا جائے گا۔ انتظار حسین کے فوراً بعد ادبی افق پر نمودار
ہونے والے اور ہمارے آپ کے ان دنوں تک اپنا سکّہ جمائے رکھنے والے معاصرین میں خالدہ حسین، حسن منظر اور اسد محمد
خان جیسے افسانہ نگاروں کے نام با آسانی لیے جا سکتے ہیں۔ لیکن ان کے بارے میں اگر عمومی تبصروں کو چھوڑ دیں تو ایک آدھ
ہی مضمون ملے گا۔ ہمارے نقاد ایسے ہنرمند افسانہ نگاروں سے تحریک حاصل کر سکے اور نہ وابستگی و یکجہتی کا کوئی sustained
موقع۔ انتظار حسین کے ساتھ معاملہ اس کے برعکس ہے۔ شاید ایک منٹو کو چھوڑ کر اردو کے کسی اور افسانہ نگار کے گرد اتنا تنقیدی
مجمع اکٹھا نہیں ہوا نہ ایسا سرمایہ بہم ہوا ہے۔ اور اس ڈھیر میں چنگاریاں بھی موجود ہیں، معقول مضامین کا تناسب بھی کسی طرح
کم نہیں۔ نقادوں کو اتنا سرگرم رکھنا بھی بہرحال انتظار حسین کا اعجازِ فن سمجھا جانا چاہیے۔ اور اب تو مطالعۂ انتظار حسین کی
توسیع ہندی اور انگریزی میں نظر آ رہی ہے۔ لگتا ہے کہ انگریزی میں نمودار ہونے والی نئی پود آخرکار انتظار حسین کو "دریافت"
کر رہی ہے۔ یہ انتظارستان کی نئی قلم رو ہے۔

حواشی

(۱) ڈاکٹر ارتضیٰ کریم، انتظار حسین ایک دبستان، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۶ء۔

(۲) A S Byatt, True stories and Facts in Fiction, on Histories and Stories Selected Essays, Vintage, London, 2001

(۳) محمد حسن عسکری، "جھلکیاں"، ساقی، کراچی، جولائی۔ اگست ۱۹۵۴ء، ص ۹

(۴) مظفر علی سید، انتظارستان میں، مکراہیں (کتابی سلسلہ)، لاہور ۱۹۹۲ء، ص ۵۴ مشمولہ تحقیق اور اہل تحقیق، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۲ء۔

(۵) اشرف صبوحی، دلّی کی چند عجیب ہستیاں، (نئی اشاعت) انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۲۰۱۲ء۔

(۶) مظفر علی سید، انتظارستان میں، فن اور اہلِ فن، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۱۹ء۔

(۷) ممتاز شیریں، پاکستانی ادب کے چار سال، معیار، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۶۳ء۔

(۸) ممتاز شیریں، پاکستانی ادب کے چار سال، معیار، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۶۳ء، ص ۱۷۶

(۹) ممتاز شیریں، ادب میں انسان کا تصور، نوری نہ ناری، مرتبہ آصف فرخی، مکتبۂ اسلوب، کراچی۔ ۱۹۸۵ء، ص ۱۳۸

(۱۰) سہیل احمد خان، انتظار حسین تنقید کے آئینے میں، طرفیں، لاہور، ۱۹۹۳ء۔

(۱۱) Anthony Powell, A Dance to the Music of Time

(۱۲) سہیل احمد خان، طوفان مچھلی اور کشتی، (کشتی کا تجزیہ) محراب، لاہور، ۱۹۷۹ء۔

(۱۳) نذیر احمد، شہرِ افسوس ایک جائزہ، فنون، لاہور، ۱۶، نمبر ۲۔۵، اپریل مئی ۱۹۷۵ء، ۷۳۔۴۳

(۱۴) مظفر علی سید، بستی ایک مطالعہ، محراب، لاہور، ۱۹۸۱ء، مشمولہ فن اور اہلِ فن، سنگ میل، لاہور، ۲۰۱۹ء۔

(۱۵) مظفر علی سید، کاری گر افسانہ نگار، قومی زبان، کراچی، جنوری ۱۹۹۰ء۔ اس مضمون: مقالے کا محض ایک اقتباس مشتاق ملک کے مجموعے "ورفت آوی" ۱۹۹۰ء، میں شامل ہے۔ یہ مضمون توجہ کے لائق ہے مگر فاضل نقاد کے پس از مرگ شائع ہونے والے مجموعے سے بھی باہر رہ گیا۔

(۱۶) جیلانی کامران، بستی، مشمولہ انتظار حسین ایک دبستان

(۱۷) وزیر آغا، تذکرہ، مشمولہ انتظار حسین ایک دبستان

(۱۸) سراج منیر، جاگتا ہوں کہ خواب کرتا ہوں، کہانی کے رنگ۔

(۱۹) گوپی چند نارنگ، انتظار حسین کا فن: متحرک ذہن کا سیال سفر، مشمولہ فکشن شعریات تشکیل اور تنقید، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۲۰۰۹ء، ص ۱۸۶ تا ۲۲۸

(۲۰) شمیم حنفی، تذکرہ

(۲۱) شمیم حنفی، جستجو کیا ہے؟ دنیا زاد، شمارہ ۳۸، کراچی۔

(۲۲) شمس الرحمٰن فاروقی، علامتوں کا زوال

(۲۳) وارث علوی، جدید افسانہ اور اس کے مسائل، نئی آواز، دہلی۔

(۲۴) وزیر آغا نے غلام الثقلین نقوی کے ناول کو ترجیح دی تھی۔

(۲۵) فتح محمد ملک، خواب اور تقدیر۔

(۲۶) ناصر عباس نیر، انتظار حسین کے افسانے کا پس نوآبادیاتی تناظر، عالم گیریت اور اردو اور دیگر مضامین، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۵ء، ص ۲۲۷ تا ۲۵۴۔

(۲۷) محمد عمر میمن، حافظے کی بازیافت، زوال اور شخصیت کی موت، سویرا ۵۲۔۵۱۔۵۰، جنوری ۱۹۷۶ء، ص ۴۳۔

(۲۸) انتظار حسین ہمارے عہد کا ادب، مشمولہ علامتوں کا زوال

(۲۹) مسعود اشعر، آگے سمندر ہے

(۳۰) انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۱۱ء۔

●○●○●○●

ناول

ایک نئی جہت کی نمود — انتظار حسین کے جہانِ فن میں ایک مختلف جہت ان کے ناولوں سے نمودار ہوتی ہے جن کو فکشن میں ان کی زیادہ طویل تر sustained کاوش قرار دیا جاسکتا ہے، ان کی افسانہ نگاری سے باہمی منسلک مگر علیحدہ، اپنی وضع پر کاربند اور نئے معنوی پیکر کی تخلیق پر گام زن۔

افسانے میں ایک مقام حاصل کرنے کے بعد انتظار حسین نے ناول نگاری کا رُخ کیا جب وہ اپنے اسلوب کی مبادیات مستحکم کر چکے تھے اور خاص طور پر فضابندی کے اہتمام میں مہارت ان کا مابہ الامتیاز بن چکی تھی۔ اُن کی تحریروں سے سراغ ملتا ہے کہ انہوں نے یہ اندازہ بھی لگایا تھا کہ اپنی بات اپنے ڈھب سے کہنے کے لیے وہ کہانی کے کن لوازمات پر انحصار کر سکتے ہیں اور کن کو غیر ضروری سمجھ کر منہا کر سکتے ہیں۔ ان کا پہلا ناول "چاند گہن" ان کی افسانہ نگاری کے پہلے دور سے لگا کھاتا ہے اور اسی فضا میں سانس لیتا ہوا نظر آتا ہے۔ لیکن اس کے بعد ناول نگار نے ایک طویل غوطہ لگائی اور اس کی جگہ افسانہ نگار حاوی رہا۔ ان کے اگلے ناول "بستی" کی داغ بیل اس وقت پڑی جب وہ افسانہ نگاری کے دوسرے دور میں داخل ہو چکے تھے۔ پہلے دور کی بہت سی نشانیاں ان کے ہم راہ تھیں مگر ان کے فن کو نئے راستوں کی تلاش بھی تھی۔ "بستی" اور اس کے بعد ان کا سفر اسی جانب رواں ہو جاتا ہے۔

ناول نگاری کے اس دور میں افسانہ نگاری دھیرے دھیرے پیچھے ہٹنے لگتی ہے۔ اس ندی کی طرح جس کا پانی اُترنے لگا ہو اور کناروں پر ریت بالو کے ڈھیر چمکنے لگے ہوں۔ یہ نہیں کہ ان کی مہارت یا تکنیکی ہنر مندی ڈھل گئی ہو۔ ان کے بعض یادگار افسانے جیسے "کشتی"، "خواب اور تقدیر"، "کوئلوں کا جنگل" اسی دور کی تخلیق ہیں۔ افسانہ نگاری کا عمل جاری رہنے کے باوجود ایسا لگتا ہے کہ وہ مربوط انداز میں بات کہنے کے لیے اپنے بیان میں وسعت کے خواہاں ہیں اور بات سے بات جوڑنے کے لیے طویل لمبے کا اہتمام کرنا چاہتے ہیں۔ چناں چہ افسانوں کے مجموعے کم ہوتے گئے اور ان کی توجہ کا مرکز مکمل کتابیں ہوگئیں۔ ان میں ناولوں کے علاوہ "اجمل اعظم" اور "دِلّی جو ایک شہر تھا" بھی شامل ہیں جن کو انہوں نے سوانح یا تذکرہ قرار دیا ہے۔ لیکن یہ کتابیں کسی ایک صنف کے سانچے میں پوری نہیں بیٹھتیں۔ میرا جی چاہتا ہے کہ ڈی ایچ لارنس کی بصیرت سے اکتسابِ نور کرتے ہوئے اور خود انتظار حسین کی پیروی کرتے ہوئے میں بھی ان کو ناول کہنا شروع کر دوں۔ آخر جب "انجیلِ مقدس" اور "خطوطِ غالب" اور "آبِ حیات" اور "تذکرۂ غوثیہ" ناول قرار پاسکتے ہیں تو یہ دونوں کتابیں کیوں نہیں جو مکمل اور مربوط بیانیے، پھر سب سے بڑھ کر تصوراتی کاوش میں تسلسل کے تقاضے کو پورا کرتی ہیں۔ اور کیوں نہ

Scanned with CamScanner

گے ہاتھوں "جستجو کیا ہے" کو بھی سوانحی ناول سمجھ کر پڑھا جائے جو سفر، حافظے کی بازیافت اور انجام کار الم ناک احساس فنا پر ختم ہوتا ہے۔ نظیر اکبرآبادی کے مصداق،

بابا ہمیں تو یہ نظر آتی ہیں روٹیاں

اس باب میں انتظار حسین کی ناول نگاری کا جائزہ لینے کے لیے ان کے چار ناولوں کا تذکرہ کیا گیا ہے — چاند گہن، بستی، نیا گھر (تذکرہ) اور آگے سمندر ہے۔ "دن اور داستان" کو بھی مصنف نے تو کم لیکن ان کے رفیق خاص ناصر کاظمی نے ناول قرار دیا ہے، لیکن خود مصنف نے اپنے افسانوں کے کلیات میں شامل کیا ہے۔ اسے دو منسلک کہانیوں پر مشتمل ایک ڈھیلے ڈھالے ناول کے طور پر بھی پڑھا جا سکتا ہے اگر چہ ایسا کرنے کے لیے شعوری کوشش کرنا ہوگی اور پھر یہ دونوں قصے نہ موضوع کے اعتبار سے برابر ہیں اور نہ فنی کامیابی کے اعتبار سے۔ طویل قصوں کو جوڑ کر ناول قرار دینے سے ناول کے بارے میں یہ تصور پیدا ہو جاتا ہے کہ پھر یہ ناول، اصل میں افسانوں ہی کی توسیع ہیں، ان کو اسی طرح پڑھنا چاہیے۔ لیکن ناول، بہر حال ناول ہے اور اسے اگر پڑھنا ہے تو ناول ہی کی طرح پڑھا جائے، چاہے وہ انتظار حسین ہی کا ناول کیوں نہ ہو۔ افسانہ نگاری کی بلا ناول کے سر کیوں جائے؟ لہٰذا اس کتاب کو دو باہمی منسلک طویل قصوں کا مجموعہ قرار دیا جانا زیادہ مناسب ہوگا۔ چناں چہ اس کتاب کی اہمیت اپنی جگہ، مطالعے کے اس حصے میں اسے زیر بحث نہیں لایا گیا۔

"بستی" نے شائع ہوتے ہی قارئین اور ناقدین کی توجہ اپنی جانب مبذول کرائی۔ اس ناول کے بارے میں جتنے تجزیے اور تنقیدی جائزے قلم بند کیے گئے اور اس کے بارے میں جس قدر رائے زنی ہوئی، وہ نہ صرف یہ کہ انتظار حسین کی کسی اور کتاب کی نہیں ہوئی تھی، بلکہ قرۃ العین حیدر کے "آگ کا دریا" کے بعد دوسرے کسی اور ناول کو اس طرح نہیں پڑھا گیا تھا۔

محمد عمر میمن نے اسے مصنف کے تخلیقی سفر میں ایک اہم منزل قرار دیا:

"Personally, I look at Basti as a kind of summation, an ingathering of all those different creative strains that have preocaupied Husain since he began writing.

سراج منیر نے اس ناول کی مشکلات کا ذکر کیا:

"اور کچھ ہو نہ ہو، ناول نگاری کے نقطۂ نظر سے "بستی" ایک "پرابلم" ناول ہے۔ اس اصطلاح کا اطلاق انتظار حسین کے حوالے سے بھی ہوتا ہے اور اردو میں فکشن کی موجودہ کیفیت اور اس کے معیارات کے اعتبار سے بھی۔"

"بستی" نے سینئر لکھنے والوں کی توجہ بھی حاصل کر لی۔ فیض احمد فیض نے اپنے ایک انٹرویو میں اس ناول کو پسند کرنے کا اظہار کیا اور یہ بھی کہا کہ ناسٹلجیا کے شکوے کے باوجود یہ کتاب اچھی لگی۔ محمد حسن عسکری اور راشد کے رفیق کار آفتاب احمد نے اس ناول کا ایک مختصر apreciation قلم بند کیا جس میں اسے اپنی طرز کا واحد ناول اور ناول نگاری میں ایک نئی روش کی نشان دہی قرار دیا۔ مظفر علی سید نے اس ناول پر تنقیدی مضمون لکھا جو فکشن پر ان کے بہتر مضامین میں سے ہے۔ وہ اس ناول کو "ایک سنجیدہ ادبی کارنامہ" قرار دیتے ہیں "جس میں عصری معنویت، تہذیبی تقاضے اور نفسیاتی بصیرت ایک ہمہ جہت اسلوب بیان کی شکل میں بیک وقت موجود ہیں۔"

ممتاز علامتی افسانہ نگار اور انتظار حسین کے بعد کی نسل کے اہم نام ڈاکٹر انور سجاد نے اس ناول کو بنیاد بنا کر انتظار حسین پر ایک طویل critique قلم بند کیا۔ ان کو اس ناول کے کرداروں کی انفعالیت پر اعتراض تھا کہ یہ لوگ مزاحمت کیوں نہیں کرتے۔ ان کے خیال میں، ''بستی'' میں ''ماسٹر فکشن رائٹر اپنی انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ یہ اس کی فکشن کی سمیٹ ہے...... اب آ کر استاد فن کو اپنا سفر جاری رکھنا ہے تو اسے یہ دائرہ توڑنا ہوگا۔''

''بستی'' پر ایک معاندانہ تبصرہ محمد خالد اختر نے بھی لکھا جو مخاصمت میں اس درجے آگے بڑھ گیا کہ ایسا معلوم ہوتا ہے یہ ناول فاضل نقاد کی چڑھ بن گیا ہے مگر ان کے اعتراضات کی بنیاد مضحکہ خیز سی ہے کہ یہ ناول ان کے پسندیدہ ناولوں کی طرح نہیں ہے۔ وہ اٹھارویں صدی کے انگریزی انداز کے ناولوں کو پسند کرنے کا اعلان کرتے ہیں — جس سے ان کی مراد یقیناً انیسویں صدی ہے اور وہ اسٹیونسن اور جوزف کانرڈ کو ایک ہی لکڑی سے ہانکتے ہیں...... اور ان کے خیال میں ''شیراز'' والی گفتگوؤں تک آتے آتے ناول غائب ہو جاتا ہے۔ انہوں نے لکھا:

''ناولسٹ کی ساری کاریگری اور کرتب بازی کے باوجود ان پتلیوں میں جان نہیں پڑ پاتی۔ ہمیں ان میں یا ان کی insipid گفتگو سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی — اور ہم اس طرح دھوکا دیے جانے پر ناولسٹ کی گردن ناپنا چاہتے ہیں۔ اسے پڑھنے والوں کو یوں Let down کرنے کا کوئی حق نہ تھا......''

کوئی یہ بھی پوچھے کہ اس طرح let down کرنے کا حق تبصرہ نویس کو کس نے دیا؟

ناول کے بارے میں سب سے زیادہ سنجیدہ اعتراضات محمد سلیم الرحمٰن نے اپنے تبصرے میں کیے جس کا عنوان ہی انہوں نے رکھا: An Enriched white- bread novel۔ انہوں نے لکھا ہے:

There is very little that is new in it ... the novel had become a sort of hold-all, a speeded-up version of his collective works ... Everything that Intizar did successfully once is repeated here, with less vigor and a noticeable lack of panache.

ان اعتراضات میں وزن ہے۔ تاہم محمد سلیم الرحمٰن کا نقطۂ نظر، ''بستی'' کو مصنف کی پچھلی کتابوں کے منطقی تسلسل کے طور پر دیکھنے تک کاربند ہے۔ وہ اس کتاب کو ایک خود مکتفی ناول کے طور پر کم دیکھ رہے ہیں۔ اس لیے اس ناول کی بعض خصوصیات ان کے ہاتھوں سے یوں پھسل جاتی ہیں جیسے ریشمی رومال۔ مگر ان کے یہ اعتراضات انتظار حسین کے اگلے دونوں ناولوں پر بھی کسی نہ کسی حد تک صادق آتے ہیں۔

اپنی تمام تر سادگی کے باوجود ''بستی'' تنقیدی اوزاروں equipment سے لیس ہو کر مطالعہ کرنے کا مطالبہ کرتا ہے کہ وہ اتنی آسانی کے ساتھ گرفت میں نہیں آتا۔ سراج منیر نے اس ناول کے ساتھ جن ''پرابلمز'' یا مشکلات کا ذکر کیا ہے، وہ کئی طرح کی ہیں — مثلاً یہی کہ اسے ناول کہیے یا لمبا قصہ، اور اگر یہ ناول ہے تو کس قماش کا۔ یہ سوال اس لیے اٹھتا ہے کہ جو لوگ مغربی ناولوں کے نام و لوازم قائل ہیں، اور اسی کو مرکزِ نگاہ بنائے رکھنا چاہتے ہیں۔ انہیں یہ ناول اس خاکے کے مطابق نہیں دکھائی دیتا۔ مصنف نے اپنے تجربے کو اور اس تجربے سے ابھرنے والے قصے کو اس طرح ناول کے سانچے میں نہیں ڈھالا جس طرح کے ناول بالعموم ہوا کرتے ہیں، جن میں ایک واضح آغاز ہوتا ہے، متعین وسط اور conclusive قسم کا انجام۔ ''بستی'' میں شاید ایسا کچھ نہیں۔

انتظار حسین نے شعوری طور پہ ناول کی اس ڈھلی ڈھلائی صورت سے گریز نہیں کیا۔ انہوں نے اس کے برخلاف یہ کہہ رکھا ہے کہ انہوں نے جب یہ ناول لکھنا شروع کیا تو ان کے سامنے کوئی واضح صورت نہیں تھی کہ یہ ناول کیسا ہوگا اور اس کا قصہ کس طرح آگے بڑھے گا۔ شعوری یا لاشعوری طور پر اس ناول نے ناول کے پرانے تصور کو منقلب کیا ہے اور یوں اپنے مواد اور تکنیک میں تو نہیں مگر اپروچ میں جدید ہے۔ اسی گفتگو کے دوران انتظار حسین نے بیسویں صدی کے بعض ایسے ناولوں سے اثر قبول کرنے کا بھی ذکر کیا جو اس سکہ بند تصور سے باقاعدہ طور پر گریز کرتے ہیں۔ یوں کہنا مناسب ہوگا کہ اس ناول نے کسی پرانے اور pre-concieved تصور پہ کھینچ تان کر پورا اترنے کے بجائے اپنے مزاج اور تجربے کی کیفیت کے مطابق فارم کو ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ اس لیے یہ ناول فارم کے اعتبار سے بھی اہم ہے کہ یہ ایک تخلیقی چیلنج کی حیثیت رکھتا ہے اور نئے امکانات پیدا کرتا ہے۔

''بستی'' کے ساتھ ایک مشکل یہ ہے کہ محمد عمر میمن نے، جو انتظار صاحب سے گہری دلچسپی لینے والے نقاد ہیں، اس کا تجزیہ اس طور کر رکھا ہے گویا ذاکر کے نام سے اس کے عمل یا بے عملی تک، معاملات شیعہ عقائد کی تمثیل ہوں۔ اس تصور میں ایک حد تک جاذبیت ضرور ہے اور یہ اس ناول کی پہیلی کا ایک ممکنہ جواب ضرور معلوم ہوتا ہے۔ لیکن خود انتظار حسین نے اس نوع کے تجزیے کو قبول نہیں کیا ہے۔ اس قصے کو تمثیل کے طور پر دیکھنے سے ناول کی معنویت کے امکانات اور بھی کم ہو جاتے ہیں۔

''تذکرہ'' کی اشاعت پر ملا جلا ردعمل سامنے آیا۔ بعض قارئین اور تبصرہ نویسوں نے اسے ''بستی'' کی توسیع قرار دیا اور مصنف سے گلہ کیا کہ وہ اپنے آپ کو دہرانے لگا ہے۔ یہاں خاص طور پر محمد سلیم الرحمٰن کے تبصرے کا حوالہ دیا جا سکتا ہے۔

اس کے باوجود بعض نقادوں نے اس ناول کو اہم قرار دیا اور تفصیل کے ساتھ اس کا جائزہ لیا۔ ان میں ڈاکٹر وزیر آغا اور شمیم حنفی جیسے اہم نقاد شامل ہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا کا شمار معاصر ادب کے نظریہ ساز نقادوں میں ہوتا ہے۔ اردو شاعری کے صنفی و ثقافتی پس منظر کا جائزہ، اساطیر کے نفسیاتی آرکی ٹائپ ان کا خاص میدان رہا ہے۔ مگر ان کی ذہنی وفکری دلچسپیوں کا دائرہ انتظار حسین سے قدرے مختلف رہا ہے، اس لیے تذکرہ پر ان کا مضمون تعجب خیز بھی ہے اور مختلف نقطۂ نظر کا حامل بھی۔

ہرمن ہیسے کے ناول Journey to the East کے حوالے سے وزیر آغا اپنے محاکے کا آغاز کرتے ہیں اور اس حوالے سے ناول میں وقت کو بروئے کار لانے کے طریقے کی صراحت کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''انتظار حسین پر عام طور سے یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ وہ نوسٹلجیا میں محو ہیں اور ہجرت کے تجربے سے وابستہ، افسوس کے دائرے سے باہر نہیں نکلتے۔ بے شک ''تذکرہ'' میں بھی یہ نوسٹلجیا جابجا اپنی جھلک دکھاتا ہے اور احساس زیاں پڑھنے والے پر چھا بھی جاتا ہے مگر اس ناول کی خوبی یہ ہے کہ اس میں فقط ماضی نہیں ابھرا، ماضی حال اور مستقبل مل کر ایک ایسا سنگم بھی بن گئے ہیں جو زمانوں اور جگہوں کی گردوں اور خوشبوؤں کا گہوارہ ہے۔ بالخصوص اخلاق کے کردار میں ان تینوں زمانوں کا ایک خوبصورت امتزاج ملتا ہے...''

اس کردار کی معنویت کو آگے چل کر وہ فطرت کے بعض مظاہر سے اس کی قربت کے حوالے سے مزید آشکار کرتے ہیں اور جدید فلسفے کے بعض تصورات کی روشنی میں دیکھنے لگتے ہیں:

"ان نادر و نایاب لمحات میں جب وہ پرندوں کے ساتھ مل کر خود بھی ایک پرندہ بن جاتا ہے تو اس کے چاروں طرف کی اتھل پتھل اور افراتفری گویا رُک سی جاتی ہے۔ یہ لمحہ جسے ISNESS کے حوالے سے آج کے بہت سے مفکرین نے اپنا موضوع بنایا ہے اور جسے بعض نے کشف و عرفان کے حصول کا ایک ذریعہ بھی جانا ہے، انتظار حسین کے اس ناول میں بطور ایک "متگر" استعمال ہوا ہے جس نے ناول کے اخلاق کو ایک سنگم کی حیثیت دے دی ہے مگر اس سنگم کا ایک جزو مستقبل بھی ہے۔"

اس نظریے کو مزید بڑھاوا دیتے ہوئے وہ اس نکتے تک پہنچتے ہیں:

"تذکرہ میں انتظار حسین نے space-time continuum کا منظر دکھایا ہے جس سے یہ حقیقت آشکار ہوتی ہے کہ کائنات، زمانوں، لمحوں اور ہیولوں میں منقسم نہیں ہے۔ اس کا ہر کردار بیک وقت تینوں زمانوں کا باسی ہے اور مختلف سطحوں پر بہ وقت موجود ہے..."

وقت کے ایک خاص لمحے میں رُک کر پتھر بن جانے والے کرداروں اور ایک قدم بھر کر دوسرے زمانے میں پہنچ جانے والے کرداروں کے اس عمل کی تحسین اس مضمون کا طرۂ امتیاز ہے۔ وزیر آغا اسے مصنف کی شعبدہ گری قرار دے کر داد دیتے ہیں اور اسی خصوصیت کو وہ انتظار حسین کے اسلوب کی شناخت کرتے ہیں:

"قدیم زمانے کی آہستہ روی اور جدید دور کی تیز رفتاری کو زبان کے دو مختلف پیرایوں کی مدد سے گرفت میں لے کر اور پھر ان پیرایوں کو یکے بعد دیگرے برت کر انتظار حسین نے ناول کے ایک نئے اسلوب کی طرح ڈالی جس میں قابل مطالعہ ہونے کا وصف نمایاں ہے..."

اس ناول کی تحسین میں وزیر آغا یہاں تک پہنچ جاتے ہیں کہ نہ صرف اسے "بستی" پر فوقیت دیتے ہیں بلکہ اُردو کے اہم ناولوں میں شمار کرتے ہیں:

"تذکرہ اس اعتبار سے 'بستی' کی توسیع ہے کہ اس میں ماضی اور حال کو نسبتاً کشادہ کینوس پر ایک دوسرے کے روبرو لا کر کھڑا کر دیا گیا ہے، مگر 'بستی' کی نسبت اس میں ابعاد زیادہ ہیں، فنی انضباط بہتر ہے اور زمانوں اور انسانوں کو ایک نسبتاً زیادہ وسیع تناظر میں پیش کیا گیا ہے۔ چناں چہ انتظار حسین کو یہ ناول یقیناً اس قابل ہے کہ اسے اُردو کے چند چوٹی کے ناولوں میں شمار کیا جائے..."

وزیر آغا کا یہ مضمون انتظار حسین کے مطالعے کے لیے ایک نیا تناظر فراہم کرتا ہے اور اس کی بازگشت انور سدید کے مضمون میں بھی ملتی ہے جس میں انہوں نے انتظار حسین کے ناول نگاری کا جائزہ بھی لیا ہے۔

شمیم حنفی کا مضمون بھی اسی طرح اہمیت رکھتا ہے کہ وہ انتظار حسین کے بہت سنجیدہ ناقد ہیں اور ان کی تحریر سے اس درجے involved کہ اس حوالے سے متواتر قلم اٹھاتے رہے ہیں۔ اس موضوع پر بار بار لکھنے کے باوجود انہوں نے تذکرہ کو ایک علیحدہ اور تفصیلی مطالعے کا موضوع بنایا ہے، جس طرح انہوں نے قرۃ العین حیدر کے بعض ناولوں پر مفصل مطالعے قلم بند کیے ہیں جو جدید ادب کی فکری اساس اور فکشن سے ان کی خصوصی دل چسپی کا مظہر ہیں۔

اس ناول کی تفہیم کے لیے وہ سب سے پہلے "سیاست" کا ادبی وقار بحال کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ پاکستان کی تاریخ کے ان بہت سے واقعات کا ذکر کرتے ہیں کہ "انتظار حسین کے یہاں ان سارے واقعات کی تخلیقی تعبیر ملتی ہے۔"

اس نکتے کو وہ وضاحت کے ساتھ بیان کرتے ہیں:

"پچھلے چالیس برسوں کی بساط پر اُبھرنے والا ہر وہ سیاسی واقعہ جس سے ہماری اجتماعی بصیرتیں متاثر ہوئی ہوں، انتظار حسین کے تخلیقی عمل اور ردِ عمل میں اس کی گونج سنائی دیتی ہیں..."

"سیاست" کے حوالے سے شمیم حنفی کو پہلے یہ باور کرانے کی ضرورت پڑتی ہے کہ وہ اس لفظ کو ان محدود معنوں میں استعمال نہیں کررہے کہ جس طرح اس سے پہلے ہوتا آیا تھا اور وہ "سیاست" کے لفظ اور عصری حسیت کے درمیان فاصلے کی ذمہ داری سکہ بند ترقی پسند تنقید پر عائد کردیتے ہیں۔ اپنے طور پر وہ اس کج فہمی کو فرو کرنے کے بعد انتظار حسین کے فن کی ایک اہم جہت کی طرف پہنچتے ہیں:

"انتظار حسین کے نکتہ چینوں نے خیال اور جذبے کی اس جہت کو سرے سے نظر انداز کردیا جس کے بنیادی رابطے "سیاسی" ہیں۔ "بستی" کی طرح "تذکرہ" بھی ایک گہری سیاسی بصیرت کا ترجمان ناول ہے، مگر ہر پڑھے لکھنے والے کی طرح تذکرہ" میں بھی سیاسی واردات کے ادراک، تفہیم اور تاثر کی جو سطح ملتی ہے وہ ایک پُر پیچ انسانی سطح ہے۔ انتظار حسین کی انفرادیت کا اہم ترین زاویہ ہی یہ ہے کہ وہ ہر سیاسی تجربے کو اس کی واقعاتی سطح سے الگ کرکے ایک وسیع تر انسانی سطح تک لے جاتے ہیں..."

سیاسی بصیرت کی یہ تلاش دراصل تاریخی بصیرت کے اس اظہار سے جا ملتی ہے جو ناول کی صنفی خصوصیت بھی ہے اور جدید زمانے میں ناول کا خاصہ بھی۔ شمیم حنفی اس بصیرت کا جائزہ میلان کنڈیرا کے توسط سے لینا شروع کرتے ہیں۔ وہ ناول کے فلیپ پر درج کنڈیرا کے اقتباس کا حوالہ بھی دیتے ہیں اور "آوارگی" نامی مجموعے میں شامل محمد عمر میمن کے تراجم سے چار بنیادی ضابطوں کی نشان دہی بھی کرتے ہیں، جو اس ناول میں انتظار حسین کی تکنیک کو سمجھنے کے لیے از حد معاون ثابت ہوسکتے ہیں۔ کنڈیرا کے ان ضابطوں میں سے چوتھا یوں ہے:

"نہ صرف یہ کہ تاریخی حالات کے لیے از بس ضروری ہے کہ وہ کسی ناول کے کردار کے لیے ایک نئی وجودی پچویشن خلق کریں، بلکہ خود تاریخ کو ایک وجودی پچویشن کے طور پر سمجھا جانا اور اسی اعتبار سے اس کا تجزیہ بھی کیا جانا چاہیے..."

ان ضابطوں کا اقتباس دینے کے بعد شمیم حنفی اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

"اب اگر کنڈیرا کے ان بیانات کی روشنی میں "تذکرہ" پر نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ انتظار حسین نے پچھلے چالیس برسوں کی تاریخ، اس تاریخ کو پس منظر فراہم کرنے والی ہند اسلامی تہذیب کی صدیوں پرانی روایت کو اپنے حال پر مُرتکز ایک تجربے کے طور پر برتا ہے۔ اس تجربے میں "مخلہ تاریخی حالات" اور واقعات کو برصغیر کے مجموعی خلقیے Ethos کی نمائندہ عام انسانی صورت اس طرح سمجھی ہے کہ تاریخ اور واقعہ انکشاف بن جاتا ہے..."

نقاد کا یہ انداز قدرے diffuse معلوم ہونے لگتا ہے اور وہ کنڈیرا سے حاصل کردہ اس بصیرت کو ناول کے مطالعے پر منطبق کرتے ہوئے اپنے دلائل کو مزید ترقی نہیں دیتا۔ یوں یہ حوالہ اس مضمون میں ادھورا ہی رہ جاتا ہے۔ ان کا وہ بیان زیادہ بلیغ معلوم ہوتا ہے جو آگے چل کر ہمیں ملتا ہے:

"حافظے کا عمل انتظار حسین کے یہاں دراصل بصیرت کے عمل کو ایک اساس فراہم کرتا ہے، اس کی مدد سے انتظار حسین وقت کے حصار کو توڑتے ہیں۔ اسی کے واسطے سے تاریخ انتظار حسین کے لیے تجربہ بنتی ہے اور واقعہ انکشاف بنتا ہے..."

مگر یہ insight بھی اس مضمون میں ذرا دیر کے لیے آنے کے بعد چلی جاتی ہے جب مضمون نگار، مظفر علی سید اور آفتاب احمد کے تجزیوں سے اُلجھنے لگتا ہے۔ مضمون کا وہ حصہ زیادہ قابلِ قدر ہے جہاں لنکا دت مہور کے تذکرے، اخلاق کی نقل مکانی، درختوں کے کاٹے جانے اور اس قبیل کے دوسرے واقعات اور سیاسی معاملات کی پیدا کردہ انسانی صورتِ حال کی نشان دہی کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ مختلف اسالیب اور انداز کے حامل متنوع عناصر کو کامیابی کے ساتھ یک جا کر کے ایک ایسے بیانیے میں ڈھال لیتی ہے کہ جس کے بہاؤ میں شمیم حنفی کے مطابق، کمی نہیں آنے پاتی اور یہی اس ناول کی اصل طاقت ہے۔

انتظار حسین کے تا حال آخری ناول 'آگے سمندر ہے' کو نقادوں، تجزیہ نگاروں اور مبصروں نے مختلف انداز سے دیکھا ہے اور اپنے اپنے طور پر اس کی الگ الگ تاویلیں پیش کی ہیں۔ اس ناول کی تعبیر میں بھی خرابی کی ایسی صورت مُضمر ہے کہ اس کی عمومی تاویلیں ناول کے سطحی پیش منظر اور عصری حوالوں میں الجھی رہیں گی۔

اس ناول کے بارے میں بعض بالکل ہی سامنے کی باتیں ڈاکٹر ممتاز احمد خان نے اپنے مضمون ''آگے سمندر ہے کا منظر نامہ'' میں لکھی ہیں جو ان کی کتاب ''اردو ناول کے چند اہم زاویے'' (انجمن ترقی اردو، کراچی، ۲۰۰۳ء) میں شامل ہے۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خان نے اس ناول کے آغاز کو ان کے پچھلے ناول ''تذکرہ'' کے آخری الفاظ سے جوڑ کر دیکھا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ''دراصل اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ 'تذکرہ' ماجرے اور تقسیم کے اعتبار سے ظاہری طور پر 'بستی' ہی کی توسیع ہے تاہم 'تذکرہ' وقت اور زمانے کو نئی صورتِ حال کے منظر نامے میں دکھاتا...'' آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

''انتظار حسین نے اپنے تیسرے ناول 'آگے سمندر ہے' میں 'بستی' اور 'تذکرہ' کے معاشرتی و تہذیبی مسائل کو ایک نئی جہت dimension عطا کر دی ہے۔ یہ جہت سیاسی بھی ہے جو اکیسویں صدی میں وجودی سوالات اُٹھاتی ہے۔ اب ماجرے کا مرکز لاہور نہیں کراچی ہے...''

تاہم انہوں نے اس نئی جہت کی وضاحت نہیں کی۔ بہت سے اور نقادوں کی طرح انہوں نے اس ناول کو ''کراچی کی صورتِ حال'' تک محدود کر کے دیکھا ہے اور اس کی معنیاتی نظام اور ہیئت کی تفتیش نہیں کی۔ وہ ناول کے بعض کرداروں کے بارے میں بھی رائے زنی کرتے ہیں۔ مثلاً مجو بھائی کے بارے میں لکھا ہے:

''دراصل ناول میں مجو بھائی نے بڑے کچوکے لگاتے ہیں اور ہجرت کر کے آنے والوں میں پائے جانے والے کئی قسم کے تعصبات اور احمقانہ نظریات کا بطلان کیا ہے۔ اصل میں یہ خیالات انتظار حسین ہی کے ہوں گے۔ ناول کے خاتمے پر اندازہ ہوتا ہے کہ اس بار ان کا ترجمان یا Spokesman/mouthpiece مجو بھائی ہیں، ان کا ہیرو جواد نہیں۔ اتفاق سے ناول میں زندگی کی جو بھی بصیرت ملتی ہے وہ مجو بھائی کے حوالے سے ہی برآمد ہوتی ہے۔ وہ گھومنے کے شوقین اور گفتگو کے آدمی ہیں۔ وہ ہر موضوع پر بے تکان بول سکتے ہیں۔ وہ لوگوں سے گفتگو کے دوران ان کی نفسیات، ان کی سوچوں اور ان کی ذہنی کجی، ان کے حیرت انگیز خیالات اور ان کے معصومانہ و احمقانہ تعصبات اور مضحکہ خیز صورتِ حال کا تجزیہ کر کے اسے گہرائی کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں۔ اس اعتبار سے وہ بڑے خطرناک آدمی ہیں۔ ان کے کردار سے یہ فائدہ ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف ماجرے کو آگے بڑھا دیتا ہے بلکہ بڑے بڑے سوالات ہمارے سامنے لا کھڑا کرتا ہے اور کچھ سوچنے میں مجبور بھی کرتا ہے...''

کرداروں کو مصنف کے نقطۂ نظر کا محض ترجمان سمجھ لینا اور ان کے عمل کی اس انداز سے توجیہہ پیش کرنا، تنقید کا روایتی اسلوب ہے جس سے اس ناول کو محض سطحی طور پر پرکھا جاسکتا ہے۔ اس سے کہیں زیادہ پیچیدہ اور نفیس مگر اس کے باوجود بڑی حد تک محدود تنقید پروفیسر اسلوب احمد انصاری کی کتاب "اردو کے پندرہ ناول" میں شامل اس ناول کے تجزیے میں موجود ہے (یونیورسل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۳ء)۔

اسلوب احمد انصاری نے 'بستی' کے مقابلے میں اس ناول کو زیادہ ترجیح دی ہے اور 'بستی' کے بارے میں کسی خاص رائے کا اظہار نہیں۔ اس ناول کے وہ زیادہ قائل ہیں۔ وہ اسے مصنف کے پچھلے ناولوں سے مختلف پاتے ہیں، مگر اس کی وجہ بھی محل نظر رہے:

"آگے سمندر ہے، میں انتظار حسین کے دوسرے ناولوں سے ایک نوع کا انحراف ملتا ہے، ان معنوں میں کہ یہاں ہم بڑی حد تک فینٹسی کی دنیا سے آگے نکل آئے ہیں اور حقیقتوں کے سنگِ خارا سے آنکھیں چار کرنے کی طرف میلان کرتے ہیں..."

اس ناول کو انحراف سے زیادہ پچھلے ناولوں کی توسیع یا تکمیل کہہ سکتے ہیں، لیکن انحراف بھلا کس طرح؟ پھر انتظار حسین کو فینٹسی سے جوڑ دینا بھی مشکل ہے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ بعض مخصوص رویوں کے علم بردار ہیں اور اپنی دل چسپی کے معاشرتی حقائق سے سروکار رکھتے ہیں۔ مگر اس بنیاد پر نہ تو ان کو فینٹسی کا قائل قرار دیا جاسکتا ہے اور نہ معاشرتی حقائق سے آنکھیں چرانے والا ادیب۔ اس ناول کی پسندیدگی کی بنیاد ضرور مشتبہ ہے مگر اسلوب احمد انصاری نے اس کا تفصیلی تجزیہ کرتے ہوئے اس کے کئی اہم پہلو اجاگر کیے ہیں۔ وہ نہ تو کرداروں کے خواص اُجاگر کرتے ہیں اور نہ "کراچی" کے locale کی تصویر کشی پر رائے زنی کرتے ہیں۔ اس کے بجائے ان کو اس ناول میں ایسا فکری عمل اور سعی و تلاش نظر آتی ہے جس کا محور حافظے کے ذریعے ماضی کی باز آفرینی اور نقل مکانی یا ہجرت کے باہمی طور پر منسلک واقعاتی منطقے ہیں۔ اپنے تجزیے میں اسلوب احمد انصاری نے ان ہی دونوں عناصر کی فکری تشریح کی ہے اور اسی حوالے سے وہ ناول کے کرداروں اور واقعات کا تجزیہ بھی کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر، وہ جواد کے دوست مجو بھائی کے بارے میں یوں لکھتے ہیں:

"جواد میاں کے ساتھ ہی اس کا بے تکلف جگری دوست مجو بھائی بھی خصوصی اہمیت کا حامل ہے اور ایک نوع کے Intelocutor کا درجہ رکھتا ہے۔ وہ مختلف معاملات کے سلسلے میں جواد کو برابر ٹوکتا رہتا ہے اور اس سے باز پرس اور جواب طلبی بھی کرتا ہے۔ بعض اوقات یہ گمان گزرتا ہے کہ وہ جواد میاں کا نفس ناطقہ اور مستر ضمیر ہے اور جواد کے لیے کوئی چارۂ کار نہیں بجز اس کے کہ وہ مجو بھائی کے سامنے وہ سب کچھ اُگل کر رکھ دے جو اس کے دل پر پتھر کی سِل کی طرح ایک بوجھ بنا ہوا ہے، اور یہ بھی احساس ہوتا ہے کہ جواد میاں اور مجو بھائی شاید ایک ہی وجود کے دو حصے ہیں اور ایک دوسرے کو آئینہ دکھاتے ہیں..."

کردار کا یہ تجزیہ، اس نوع کے ان تجزیوں سے جو بہت سے دوسرے نقاد کرتے چلے آئے ہیں، کہیں زیادہ گہرائی کا حامل ہے۔ حالاں کہ یہ بھی کردار نگاری کے رسمی تصور پر مبنی ہے۔ ناول کے واقعات کے بارے میں بھی نقاد نے بڑی گہرائی کے ساتھ لکھا ہے اور ان واقعات کی فکری وقعت کو فلسفیانہ انداز میں evaluate کیا ہے۔ انہوں نے ایک جگہ ناول میں پیش کردہ "دو ترجیحات یعنی options" کا ذکر کیا ہے، مشاعرے اور کلاشنکوف۔ ناول کے اس جملے کو دہراتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''تاریخ سے مراد ہے تاریخ مملکت پاکستان۔ ہم چاہیں تو عارضی لذت کوشی اور گریز یا مسرت کی پونجی کو اپنے دامن میں
سمیٹ لیں اور چاہیں تو جارحیت اور تشدد کو اپنا آئیڈیل بنالیں۔ اول الذکر تضیع اوقات اور ذہنی عیاشی سے بڑھ کر
کچھ اور نہیں، اور موخر الذکر کا مقصد ہے زندگی کی عمارت کو سفاکی اور بے باکی کے ساتھ بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکنا،
اور دونوں کا ماحصل زیاں کاری کے علاوہ کچھ اور نہیں۔ لیکن ناول نگار کا بیش تر سروکار ذہنی ارتعاشات کو ریکارڈ کرنے
اور ان کے انعکاس سے ہے۔''

اس تجزیے کا بیش قیمت حصہ وہ ہے جہاں جواد کے گولی لگنے اور اس کے بعد شخصیت کے ریزہ ریزہ ہونے کے احساس کے ساتھ ماضی کے مختلف منطقوں میں آوارہ بھٹکنے کا ذکر کیا گیا ہے، یا پھر ماضی سے تعلق کی بدلتی ہوئی نوعیت کا حوالہ دیا گیا ہے۔ اسلوب احمد انصاری نے اس ناول کو ایک علیحدہ اور مکمل فن پارے کے طور پر دیکھا ہے، اور بجا طور پر اسی لیے یہ ناول انہیں ایک ایسا verbal icon نظر آتا ہے۔ ''جس کے پس پشت حد درجے کی نفاست اور حساسیت کار فرما ہے۔'' لیکن وہ اس ناول کو انتظار حسین کے تمام تحریری سرمائے سے منسلک کر کے نہیں دیکھتے کہ ان ہی موضوعات پر، جن کی فکری صلاحیت کی داد فاضل نقاد یہاں پر دے رہے ہیں، مصنف اس سے پہلے اپنی دوسری کتابوں میں کس درجے کی فنی ہنر مندی کے ساتھ لکھ چکا ہے۔ دراصل اسلوب احمد انصاری ان بنیادی خیالات کی داد دے رہے ہیں جو انتظار حسین کے اس ناول میں اساسی حیثیت رکھتے ہیں لیکن وہ اس ناول کے فارم یا اس تکنیک کی طرف کم آتے ہیں جس سے کام لے کر ناول نگار نے ایسے خیالات پر ناول کی پوری عمارت قائم کی ہے۔

ناول کے عنوان کے بارے میں اسلوب احمد انصاری نے معنویت کی ایک اور سطح کی طرف اشارہ کیا ہے:

''آگے سمندر ہے کے بارے میں یہ قیاس آرائی کی گئی ہے کہ یہ ترکیب پاکستان کے ایک ممتاز سیاست داں نے اپنے حریفوں
کو ستانے کے لیے استعمال کی تھی۔ ممکن ہے یہ صحیح ہو۔ لیکن قارئین کے لیے یہ جاننا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ
CELTIC لیجنڈ میں لفظ LLYR سمندر کے معنوں میں آیا ہے اور یہ بیک وقت تاریکی کی علامت بھی ہے اور
تباہی کی بھی۔ اور اس لحاظ سے لفظ 'سمندر' اور اس کے مضمرات ناول کے پورے مواد کو محیط ہیں...''

اس ناول کے بارے میں ایک اور قابل ذکر مضمون مسعود اشعر نے لکھا ہے جو انتظار حسین کے حلقۂ دوستاں کے رکن ہونے کے ساتھ ساتھ معاصر افسانہ نگاروں میں ممتاز حیثیت کے حامل ہیں اور جن کے افسانوں کے بارے میں انتظار حسین نے پسندیدگی کا اظہار کیا ہے۔ وہ اپنے ابتدائی تاثر کا ذکر کرتے ہیں کہ ''کراچی اور اس کی ہولناک صورت حال'' اور ناول کے عنوان و مرکزی واقعات کے تحت جب انہوں نے اس ناول کو پڑھا تو ان کا تاثر یہ تھا کہ ''یہ ناول پوری طرح مجھے اپنی گرفت میں نہیں لے سکا۔ دراصل کراچی کے حالات کی سنگینی اور وہاں کے لوگوں کا کرب کچھ زیادہ ہی گہرائی میں جانے کا تقاضہ کرتا ہے...''

لیکن بعض دوسری کتابوں کے مطالعے کے بعد انہیں یہ ناول دوبارہ پڑھنے کی خواہش ہوئی تو ان کا تاثر مختلف تھا:

''اس بار ناول نے ایک اور ہی انداز میں اپنے آپ کو میرے اوپر منکشف کیا۔ معلوم ہوا کہ سینٹر اسٹیج پر پیش آنے والے واقعات تو ایک قسم کا FACADE یا عمارت کی پیشانی ہیں، اصل واقعات تو وہ ہیں جو اسٹیج کے ونگس یا پہلوؤں میں مہیب سایوں کی طرح موجود ہیں۔ یہ مہیب سائے وقت کے ہیں۔ زمانے کے ہیں۔ کال کے ہیں اور تاریخ کے ہیں...''

مسعود اشعر نے اشارہ کیا ہے کہ ماضی سے بے پناہ شغف رکھنے والے اس مصنف کے اس ناول میں ماضی کا فنکشن بدل جاتا ہے۔اب ماضی بازیافت کی گرفت میں نہیں آتا۔ بلکہ انتشار اور disruption کا سبب بن جاتا ہے:

''اسے ماضی یاد دلانے والے کچھ اور واقعات ہیں جو اس کے باہر پیش آرہے ہیں۔ وہ آپا دھاپی اور مارکاٹ جو اس کے اپنے گھر تک آ گئی ہے۔اب اس کے دل میں ہوک اٹھتی ہے ماضی میں جھانکنے کی، پرانے رشتے زندہ کرنے کی۔ یہاں غور کرنے کی بات یہ بھی ہے کہ اس کے شہر اور اس کے ملک کے حالات نے اسے اس کا جو ماضی یاد دلایا ہے وہ کچھ زیادہ دور کا ماضی نہیں، یہ صرف چند عشرے پہلے کا ماضی ہے۔ دور کا ماضی اور دور کی تاریخ اسے ہندوستان سے واپسی پر یاد آتی ہے اور اس وقت اسے اصل جھٹکا لگتا ہے کہ پچھلا جنم یاد آ جانا نیک شگون نہیں ہوتا...''

اسی حوالے سے ہسپانیہ کے حوالے کی معنویت بھی اُجاگر ہوئی ہے کہ جواد جن باتوں کے بارے میں مجو بھائی سے براہ راست جواب دینے کے بجائے کنی کاٹ جاتا ہے تو وہاں قرطبہ اور اشبیلیہ، عبدالرحمٰن الداخل اور کھجور کے درخت یاد آتے ہیں۔ مجو بھائی کے غائب ہو جانے سے جواد کا رابطہ بیرونی دنیا سے بھی ٹوٹ گیا ہے:

''اب اس کے اپنے جسم کا ایک حصہ غائب ہو گیا ہے۔اب وہ ہے اور اس کا ماضی اور قدیم تاریخ...''

یعنی تاریخ اب اپنی ہی کی اور حال سے بے رنگی کی علامت بن گئی ہے۔ مبصر نے اس نکتے کو مزید develop نہیں کیا مگر ان کا یہ مضمون اس ناول کے مطالعے کے لیے گراں قدر insight فراہم کرتا ہے۔

مسعود اشعر نے اس ناول کے اندر رہ جانے والی ایک آدھ کمی کی طرف اشارہ بھی کیا ہے۔بعض کردار اُبھر کر سامنے نہیں آ سکے۔ جلسے میں بم پھٹنے کا واقعہ بھی ناول کے اندر اہمیت نہیں حاصل کر سکا اور ناول نگار نے اس کے عواقب میں جانا پسند نہیں کیا۔ وہ ناول کی زبان و بیان کی بھی داد دیتے ہیں اور اس ناول کے مطالعے کے لیے تاریخی شعور کو لازمی قرار دیتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ محض یہ شعور اس ناول کی تحسین و تفہیم کا حق ادا نہیں کر سکتا کہ انتظار حسین تاریخ کے ذریعے حال کی critique کا فریضہ بھی سرانجام دیتے ہیں اور اس ناول میں خود تاریخ ان کے سوالوں کی زد میں آ گئی ہے کہ ہم ماضی کی یاد سے آخر حاصل کیا کرتے ہیں۔

انتظار حسین کے ناولوں کے چوگرد جمع ہو جانے والے تنقیدی سرمائے کے سرسری جائزے سے ظاہر ہو جاتا ہے کہ بعض باتیں کثرت سے کہی گئی ہیں اور بہت سے لوگوں نے اپنے اپنے انداز میں ان کو دہرایا ہے۔آگے بڑھنے سے پہلے ان کا جائزہ لینا بہتر ہوگا تاکہ تفصیلی تجزیے کی راہ استوار ہو سکے۔

اپنے ناولوں کے لیے انتظار حسین نے جو شکل (form) اختراع کی ہے، اس نے بعض نقادوں کو تشویش میں مبتلا کر دیا ہے کہ آیا ان کو ناول کہا بھی جا سکتا ہے کہ نہیں۔ اور اگر ناول کہا جائے تو ایسا کہنا کس حد تک مناسب ہوگا۔ اس سوال پر غور کرنے کے لیے مجھے ناول کے اس تصور کی بابت سوال اٹھانا زیادہ مفید معلوم ہوتا ہے جس کے زیر اثر ہمارے نقاد اور مبصر اس دبدھا میں پڑ جاتے ہیں۔ ناول کے تئیں انتظار حسین کا رویہ بہت inclusive ہے، اس لیے جب خود ان کی کتابوں کا معاملہ بیچ میں آ جائے تو تنگ اور rigid حد بندیوں کی خلاف ورزی کرنا لازم ہو جاتی ہے۔

ناول پڑھنا کھیل نہیں، یہ باور کرتے چلیں، چاہے وہ ناول انتظار حسین کے کیوں نہ ہوں۔ ناول پڑھنے کے اتنے ہی

طریقے ہو سکتے ہیں جتنے زندگی جینے کے۔ لکھنے کی طرح ناول پڑھنا بھی ایسا عمل ہے جس کے لیے کم و بیش اسی طرح کی مہارت درکار ہوتی ہے جو زندگی کے سلیقے کا تقاضہ ہے۔ پڑھنے والا عام طور پر کسی ناول میں وہی پڑھتا ہے جو اس نے زندگی کی کتاب میں دیکھا اور پڑھا ہے۔ لیکن ناول تو سراپا دعوت سفر ہے، اس سے بھی آگے لے جانا چاہتا ہے ــــ ان دیکھی، ان جانی زندگیوں کی کیفیات میں ــــ بشرطے کہ وہ مٹھیاں بھینچ کر پاؤں زمین میں گاڑ نہ لے۔ ناول کی خوبی ذہن و قلب کو وسیع تر بنا دینے کی کیفیت سے اُجاگر ہوتی ہے۔ لیکن اس کے لیے ناول کو اس کی اپنی شرائط کے ساتھ پڑھا جائے، یہ نہ ہو کہ اپنے طے شدہ مفروضات یا توقعات اس پر مسلط کر دی جائیں۔ کیوں کہ انتظار حسین کے ناول اسی طرح "ناول" ہیں جیسے ان کے افسانے، افسانے۔ بلکہ اس سے بھی زیادہ ــــ یعنی بنے بنائے سانچوں میں پوری طرح اترنے سے گریزاں، اپنی ہیئت اور تجربے کے اندر داخل ہونے کی دعوت دیتے ہوئے اور حالات زمانہ پر بڑی سہولت کے ساتھ رواں تبصرہ کہانی کی نٹ میں شامل کرتے ہوئے۔ انتظار حسین کے ناولوں کی ظاہری سادگی نے کئی لوگوں کو دھوکے میں رکھا ہے۔ ان ناولوں پر یوں تو کئی طرح کے اعتراضات ہوئے ہیں، جن میں یہ بات بھی کہی گئی ہے کہ یہ ناول ہی نہیں ہیں۔ ایسے اعتراضات مجھے ذاتی طور پر بہت اطمینان بخش معلوم ہوتے ہیں، اس لیے کہ فوراً اندازہ ہو جاتا ہے یہ بات ناول کی صنف کے اسی بندھے ٹکے تصور پر مبنی ہیں جو دقیانوسی اور از کار رفتہ ہو گیا۔ انتظار حسین کے ناول دراصل ناول کی صنف اور اس کے تصور کے بارے میں بنیادی سوالات اٹھانے پر مجبور کرتے ہیں اور اس امر سے بھی کہ یہ تصور ہمارے لیے کیا معنی رکھتا ہے۔ اس بنیادی سوال سے نبرد آزما ہوئے بغیر اگر ان ناولوں پر بات شروع کر دی تو گویا موقع ضائع کر دیا جس سے پورا فائدہ اٹھاتے ہوئے بیانیے کی بابت غور کرنا چاہیے تھا اور ڈسکورس کو نئے سرے سے متعین کرنا چاہیے تھا۔ ان ناولوں میں معنی کے کئی امکانات ہیں اور ان کو کئی سطحوں پر پڑھا جا سکتا ہے۔ جو کوشش ان صفحات میں کی گئی ہے، وہ ایک سطح تک آئی ہے لیکن اس طرح یا اس سے بڑھ کر کئی طرح سے تجزیے کیے جا سکتے ہیں اور معنویت و مناسبت کی مزید پرتیں دریافت کی جا سکتی ہیں۔

ناول کی ماہیت کیا ہے ــــ اس صنف کی ادبی قدر و قیمت اور زندگی سے گہری براہ راست قربت کو پُر اسرار کے بجائے اسرار انگیز (mystifying) بنا کر پیش کیا جاتا رہا ہے۔ ڈی ایچ لارنس کی تعریف سے بڑھ کر توصیف فوراً ذہن میں آنے لگتی ہے جہاں وہ ناول کے لیے ایسے رطب اللسان ہے گویا کسی pagan دیوتا کے لیے حمدیہ نظم hymn پڑھ رہا ہے:

"میں ایک زندہ بشر ہوں اور جب تک میرے بس میں ہے، میں ایک زندہ بشر ہی رہنے کا ارادہ رکھتا ہوں۔
اسی وجہ سے میں ایک ناول نگار ہوں۔ اور ایک ناول نگار کے بطور، میں خود کو، کسی بھی اولیا سے، کسی بھی سائنس دان سے، کسی بھی فلسفی سے اور کسی بھی شاعر سے، بالاتر سمجھتا ہوں۔ یہ سب زندہ انسان کے مختلف اجزا کے عظیم ماہر ہیں مگر ان اجزا کی سالم صورت کا ادراک نہیں رکھتے۔
ناول ہی ایک روشن کتاب زندگی ہے۔ کتابیں زندگی نہیں ہوتیں، محض خلائے ایثر میں تھرتھراہٹیں ہوتی ہیں مگر ناول بطور ایک تھرتھراہٹ کے سالم زندہ بشر کو لرزش میں لا سکتا ہے جو کہ شاعری، فلسفہ، سائنس یا کسی اور کتابی تھرتھراہٹ سے بڑھ کر ہے۔ ناول ہی کتاب زندگی ہے۔"

تعریف اچھی ہے، دماغ سے زیادہ دل کو لگتی ہے مگر لارنس کے معنیاتی نظام کی مشکلات سے لبریز ہے۔ ناول کے لیے وہ "ایک کتاب" (The book) جس تیقن سے استعمال کرتا ہے اس میں ادبی صنف کے امکانات کے بجائے مذہبی

اور رسوم و عقائد کے انسلاکات ذہن میں کسمسانے لگتے ہیں۔ شاید لارنس کے لیے فوقیت ان کو حاصل تھی۔ موجودہ سیاق و سباق میں مجھے "آرٹ" کے لیے ہنری جیمز کی شدید راہبانہ اور پرستش کی حد تک پہنچی ہوئی وارفتگی یاد آتی ہے اور پھر اس "آرٹ" کو وہ ناول کے فن میں کارفرما دیکھتا ہے۔ جیمز کا یہ جملہ لارنس کے فقرے سے کم انقلابی نہیں:

"It is art that makes life, make interest, makes importance, for our consideration and application of these things, and I know of no substitute whatever for the force and beauty of its process.

نقادوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ جیمز کے لیے ناول زندگی سے پیوستہ اس وجہ سے تھا کہ ناول خود "فن" یا آرٹ کی شکل ہے۔ اس نے ان تمام مبصرین کو مسترد کر دیا تھا جو بعض ضخیم ناولوں کو فن کی بندش سے مبرا یا برتر سمجھ بیٹھے تھے۔ جیمز نے اپنے ناول The Tragic Muse میں فن کاروں کی زندگی کو موضوع بنایا اور اس کے مقدمے میں لکھا:

There is life and life, and as waste is only life sacrificed and thereby prevented from "counting", I delight in a deep - breathing economy and an orgnic form.

یہ کفایت اور نامیاتی ہیئت ناول کے بنیادی اجزا بھی ہو سکتے ہیں۔ مگر ایک امکان اور بھی ہے جو فن کار سے زیادہ فن کے نقاد کے لیے اشارہ ہے۔ جیمز کے اس فقرے کو نقل کرتے ہوئے فریک کرموڈ نے جیمز کے "دی فگر ان دی کارپٹ" اور اس قبیل کے "فن کی زندگی" کو موضوع بناتے ہوئے افسانوں کے دیباچے میں اسی فقرے کے تسلسل میں لکھا ہے:

To neglect the art of fiction is to waste life.

ناول کے فن سے وابستہ اور پیوستہ ہونے کے لیے افسانوی ادب کی تنقید کو بھی زندگی سے قریب رہتے ہوئے زندگی کو تشکیل دینے کے عمل سے واقف ہونا پڑے گا۔ جیمز کا "دی فگر ان دی کارپٹ" جیسا پیچ در پیچ افسانہ انتظار حسین کے ناولوں کا نئے سرے سے مطالعہ کرتے ہوئے یاد آنے لگے تو تعجب کی کیا بات ہے؟ شاید ہر ناول میں، ہر افسانے کی ہر سطر میں ایک سراغ چھپا ہوا ہے جو صاحب ادراک پڑھنے والے پر پورے نقش و نگار، بنیادی و مرکزی خیال کھول کر نمایاں کرنے کا امکان رکھتا ہے۔ انتظار حسین کے ناول بھی پڑھنے والے کو دعوت دیتے ہیں۔ نامیاتی شکل و صورت اور زندگی کی کیفیت کو تلاش کریں، یہاں موجود — جیمز کے الفاظ میں — ٹیکسچر (texture)، نظم (order) اور ہیئت (form) کا سراغ پائیں۔ فکشن کی یہ جستجو زندگی اور اپنے زمانے کے معنی کی جستجو سے جدا نہیں۔

انتظار حسین کے ناول عصری زندگی کے بیانیے ہی نہیں بلکہ خود اس صنف کے بارے میں بنیادی سوال اٹھاتے ہیں، اس لیے ان کی تحسین و تفہیم کی غرض سے روایتی ناولوں اور ناول کا مطالعہ کرنے کے روایتی طریقوں کو ترک کرتے ہوئے ناول کی اساس اور بنیاد کی طرف جانا پڑے گا۔ اس ضمن میں باختن کا حوالہ آنا ناگزیر ہے مگر اس کے پر پیچ اور قدرے گنجلک افکار سے میں فی الوقت اسی قدر سروکار رکھوں گا کہ جس سے انتظار حسین کے جہان فن کے بارے میں انداز نظر کے لیے معاون ہو سکے۔ چناں چہ میں ناول کی صنف کے ان خواص پر زور دینا چاہوں گا جن کی نشان دہی باختن نے کی ہے۔ رزمیہ جیسی کلاسیکی صنف کے مقابلے میں وہ ناول کو محض وقت کے اعتبار سے بعد میں نمودار ہونے والی صنف ہی نہیں سمجھتا بلکہ مختلف النوع عناصر کا مجموعہ اور کثیر الجہت قرار دیتا ہے۔ برسبیل تذکرہ، زمانی تسلسل میں رزمیے کا perfect time بڑی حد

تک داستان کی اس صورت میں جھلکتا ہے جو اردو میں مروج رہی ہے جس کے برخلاف ناول کا زمانہ دورِ حاضر سے متعلق ہے۔ اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ جن نقادوں نے انتظار حسین کے فکشن کو "داستانوی افسانہ" قرار دیا انھوں نے اتنی ہی مضحکہ خیز بات کہہ دی ہے کہ جیسے صبح کا اندھیرا یا اونچے پہاڑ کی پستی۔

باختن کے نزدیک ناول کی صنفی فطرت ایسی ہے کہ وہ کم عمر اور porous صنف ہے چناں چہ دوسری اصناف کو اپنے اندر سمو چا نگل جاتا ہے، ان کی صورتوں کو اپنے اندر شامل کر لیتا ہے اور ہر طرح کی سرحدی خلاف ورزی روا رکھتا ہے۔ باختن کے اس مضمون کا حوالہ دیتے ہوئے ہندی ادب کی امریکی نقاد ویزی روک ویل نے اس نکتے کی صراحت کی ہے:

In the "time zone" of the novel, that is, a time contignous to the preant, as opposed to the perfected past of the epic, an anthor may fredy dran from his owhlife and acquaintances for his novel's charactors. There are no form boundaries betveen the anthor's present time and the universe of his narrative.

اس نکتے کو ویزی روک ویل نے اپیندر ناتھ اشک کے طویل، سلسلہ وار ناول "گرتی دیواریں" پر منطبق کیا ہے لیکن یہی بات انتظار حسین کے ناولوں پر بھی صادق آتی ہے اور اسی لیے بعض نقادوں کی یہ دل چسپی کہ ناول کے کون سے حصے مصنف کی زندگی کے کن معاملات پر اور کون سے کردار کن زندہ شخصیات پر مبنی ہو سکتے ہیں، تنقید کے بجائے ہنڈکلیا پکانے کی کوشش معلوم ہوتی ہے۔ ناول کے اندرونی تقاضوں کے تحت ناول نگار اپنی زندگی کے تمام عناصر و افراد سے بقدر ہمت فیض اٹھا سکتا ہے کہ یہ آزادی اس صنف کے انتخاب نے اسے فراہم کی ہے۔

صرف کرداروں کی سہولت ہی نہیں بلکہ دوسرے انواع کے بیانیوں پر تصرف بھی ناول کے لیے بہت آسان ہے۔ "نیا گھر" میں پرانا تذکرہ جو نہ جانے کتنی بار اور کتنے زمانوں میں شروع ہوتا ہے مگر مکمل ہو کے نہیں دیتا اور "بستی" میں ذاکر کا روزنامچہ جس کے زمان و مکان کا بھید نہیں کھلتا کہ کس وقت اور کس دیار میں قلم بند کیا گیا، ناول کی اسی آزادی کی وہ مثالیں ہیں جن کو انتظار حسین ناول کی راہ پر چلتے ہوئے فطری اور وجدانی طور پر حاصل کر کے بڑی مہارت سے استعمال میں لے آتے ہیں۔ باختن کے مطابق ناول کی صنف کا خاص رشتہ غیر ادبی اصناف سے ہے، خاص طور پر روزمرہ زندگی سے تعلق رکھنے والی بلکہ "نظریاتی" اصناف اور ناول ان سے خوب فائدہ اٹھا سکتا ہے۔ بلکہ باختن تو ناول کی ترقی کے مدارج کا ذکر کرتے ہوئے preparatory اصناف کے الفاظ بھی لکھ جاتا ہے گویا یہ سب تیاری کے مرحلے ہوں۔ ناول کی صنف سے ایسی وسعت اور شمولیت کا اظہار انتظار حسین نے بھی کیا ہے جو غالب کے خطوط اور دریائے لطافت کو بھی ناول نہیں تو ناول کے ابتدائی نقش قرار دیتے ہیں۔ باختن کے مطابق افسانے اور غیر افسانے کے درمیان تفریق آسمانوں سے لکھی ہوئی نہیں آئی ہے اور ترقی پذیر صنف ہونے کے ناتے ناول میں تبدیلی و تغیر کے بہت سے ایسے مظاہر آسانی کے ساتھ دیکھے جا سکتے ہیں۔ اسی بے تکلفی کے ساتھ اپنے ناولوں کے بیانیے میں انتظار حسین نے روزنامچہ تذکرہ جیسے بیانیے ہی نہیں بلکہ حکایتیں اور مختصر اصناف کو بھی شامل کر لیا ہے کہ وہ ناول میں شامل ہو کر ناول کا حصہ بن جاتی ہیں۔

گویا باختن کی طرح ناول ان کے لیے بھی کانِ نمک ہے اور جو شے اس میں داخل ہو جائے وہ ناول کا جزو بن جاتی ہے۔ باختن نے اس کیفیت کو novelizing قرار دیا ہے۔ اسی طرح "بستی" میں ہم بیانیے کو آگے بڑھ کر مختلف عناصر کو

اپنی لپیٹ میں لیتے ہوئے، "ناولانے" یا "ناولیانے" کے عمل سے گزرتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں۔ ناول بیک دوسری اصناف کو اپنے اندر سموئے چلا جارہا ہے اور دوسری طرف باقی اصناف ناول سے مماثل ہوتی چلی جارہی ہیں۔ اسی دو طرفہ عمل کا حوالہ دیتے ہوئے ڈیزی روک ویل نے novelization اور novelizing force کے الفاظ استعمال کیے ہیں، ان کی کارفرمائی انتظار حسین کے ہاں دیکھنے میں آتی ہے۔

باختن کے نزدیک ناول جوں جوں عروج حاصل کرتا ہے، دوسری اصناف ناول کی سی صورت اختیار کرنے لگتی ہیں، خاص طور پر بیانیہ اصناف جیسے سوانح، خودنوشت یادیں اور تاریخ۔ باختن کا یہ انکشاف انتظار حسین کی غیر افسانوی نثر پر پوری طرح صادق آتا ہے۔ چنانچہ ان کی تحریر کردہ سوانح "اجمل اعظم" اور دلی شہر کی تاریخ جن کے لیے میں نے تذکرہ کا لفظ استعمال کیا ہے، ناول کی طرح پڑھی جاتی ہیں۔ بیانیہ کا ڈھانچہ "جستجو کیا ہے؟" میں اسی انداز سے تعمیر ہوتا ہے کہ جیسے "نیا گھر" میں۔ یہ ساری کتابیں 'ناولیانے' جانے کے عمل سے گزری ہیں اور ناول نہیں تو ناول کی جیسی ہوگئی ہیں۔ باختن کی دل چسپی ناول کے مدارج اور مراحل سے تھی مگر انتظار حسین کے فکشن کا تشکیلی عمل مجھے اس قدر گہرا اور دیرپا نظر آتا ہے کہ ان کی باقی کتابیں بھی اسی رنگ میں رنگی نظر آتی ہیں۔ کہ وہ کچھ اور لکھنے اٹھتے ہیں اور ناول لکھ دیا جاتا ہے۔ اور یہ ساری کتابیں اگر پوری طرح ناول نہ بن سکیں تو قطرے سے گزر کر گہر ہونے کے مرحلے میں ہیں ناول کی صنف میرے لیے انتظار حسین کے جہانِ فن کا قلب ہے۔

نقادوں کے نقطۂ نظر کو جانچتے پرکھتے چلیں تو اپنے تجربے کے زمانی و زمینی منطقے پر ناول نگار کے تسلط و خود اختیاری کو تسلیم کیے ہی بنے گی۔ بعض مبصرین کو ان ناولوں کے تواتر میں تکرار نظر آتی ہے۔ اور تو اور، محمد سلیم الرحمٰن جیسے متین اور سنجیدہ نقاد بھی یہ مطالبہ کرنے لگتے ہیں کہ مصنف کوئی نئی بات یا نئی کہانی کہہ کر دکھائے۔ کسی بھی فکشن لکھنے والے سے اس طرح کا مطالبہ کہ وہ اپنے تجربے کے دائرے سے باہر نکلے، اس میں تنوع اور نیرنگی پیدا کرے یا پھر کہانیوں کے لیے کوئی مختلف فریم وضع کرے، صریحاً زیادتی کے سوا اور کیا ہے؟ ایسے مطالبے کے تباہ کن نتائج نکل سکتے ہیں۔ انگریزی ادب میں اپنے دائرہ کار کو مختصر مانتے ہوئے بھی اسی پر ارتکاز کرنے کی بڑی مثال جین آسٹن سے بڑھ کر اور کون ہو سکتی ہے جس نے چند قصباتی خاندانوں کے نوجوانوں میں جذباتی اتار چڑھاؤ کے سوا اور کچھ نہ لکھا، گو کہ اس کے دور میں حالات تیزی سے بدلتے رہے اور یوروپ جنگوں کے دور سے گزرتا رہا۔ وہ اپنے موضوع کو "ہاتھی دانت کے دو انچ کے ٹکڑے" کے مماثل قرار دیتی رہی جس پر باریک اور نفیس مو قلم سے اپنا مافی الضمیر ظاہر کر دیتی تھی۔ اسی کے ممتاز معاصر سر والٹر اسکاٹ نے، جنھوں نے تاریخی ورثے اور عظیم الجثہ موضوعات کو اس قوت کے ساتھ موضوع بنایا کہ دور دراز کے اردو ناول کے تشکیلی دور میں بھی اپنا اثر مرتب کیا، بہت رشک کے ساتھ جین آسٹن کے فن کو سراہا ہے کہ اس کی نزاکتِ احساس اور دقیقہ نظر قابلِ ستائش ہیں۔

انتظار حسین سے یہ مطالبہ کہ وہ اپنے موضوعات یا اپروچ سے دست بردار ہو جائیں اور کسی نئے کھونٹ کی خبر لائیں، اسی قدر مضحکہ خیز ہے جیسے کہ یہ سوچنا تھامس ہارڈی نے اب ویسیکس کے بارے میں بہت لکھ لیا، کوئی نیا علاقہ ڈھونڈیں، جوزف کونریڈ سمندری طوفانوں اور ملاحوں کی مشکل زندگی پر کب تک کہانیاں بنتے رہیں گے، کچھ اور لکھ کر دکھائیں۔ جوئس نے ڈبلن کے ایک ہی دن کو اپنے اوپر طاری کر لیا، کیوں نہ وہ چار دن اس مقام پر اور رہ جائیں کہ پُرفضا ہے۔ مارسل پروست چائے کی پیالی میں مقامی نان خطائی ڈبو کر کھانے کے بجائے گرم گلے کا شوربہ آزما کر دیکھیں اور اس میں روٹی ڈبو کر کھائیں تو ادب کے

لیے نیک فال ثابت ہوگی۔ اس طرح کے فیصلوں سے تنقید کے اپنے خدوخال مضحکہ خیز بن کر رہ جاتے ہیں۔

ایسے مطالبوں کے ڈانڈے ان اعتراضات سے جا ملتے ہیں جو قرۃ العین حیدر پر روا رکھے گئے تھے۔ ان کے ابتدائی ناولوں، افسانوں پر اعتراض کیا گیا کہ ان کا لوکیل (locale) محدود ہے۔ مصنفہ پر لازم ہے کہ کسانوں کے گھر اور کارخانہ مزدوروں کی بستی میں جھانک کر دیکھیں پھر ان ہی کے بارے میں لکھنے کا تہیہ کرلیں کہ ترقی پسندی کا تقاضہ یہی ہے۔ گویا قرۃ العین حیدر اپنے ہونے سے دست بردار ہو جائیں اور کرشن چندر کی کاربن کاپی بن کر رہ جانے میں عافیت تلاش کرلیں۔

یہ لوگ تو کلاسیک کی حیثیت اختیار کر گئے۔ ہم اپنے زمانے کے ادیبوں سے اس طرح کے مطالبے کرنے لگیں تو ذرا سوچیے کیا ہو۔ ممتاز امریکی ناول نگار سال بیلو کے بیش تر کردار شکاگو شہر میں درس و تدریس سے وابستہ یہودی نژاد ہیں۔ اس کے قلم میں جولانی آتی ہے تو انہی دیکھے بھالے، جانے پہچانے لوگوں کے بیان پر۔ اگر وہ ''ہینڈرسن دی رین کنگ'' لکھتے لکھتے افریقہ کے جنگلوں میں مقیم قبائلی کرداروں کا نقطۂ نظر اپنا لیتا تو کیا ہوتا؟ ایسے امکانی ملاقات میں پنہاں اس کا طنز ہوا ہو جاتا۔ اس سے بھی بڑھ کر اختصاص اور ارتکاز کی مثال ٹونی موریسن ہے جس نے ایک کے بعد دوسرے ناول میں سیاہ فام افراد کی محرومی، تاریخی جبر اور ظلم و ستم کا شکار ہونے کو بڑے تسلسل اور بے حد تفصیل کے ساتھ رقم کیا ہے۔ کیا آپ ٹونی موریسن سے یہ کہہ سکتے ہیں کہ سیاہ فام بہت ہوگئے، اب دو چار ناول گورے امریکیوں یا امریکا میں جا بسنے والے پاکستانی نژاد کرداروں کے بارے میں لکھ ڈالیے۔

حال ہی میں اس نوع کا مطالبہ کرنے پر ایک معاصر امریکی ناول نگار نے ایسا تیز جواب دیا ہے کہ اس کی تنک مزاجی میں مجھے اس سوال کا شافی جواب مل جاتا ہے اور اس لیے اسے یہاں درج کر دینا چاہتا ہوں۔ بیلو اور ٹونی موریسن کے یہ حوالے بھی میرے ذہن میں وہیں سے آئے۔ ڈینو مینگسٹو (Dinaw Mengestu) حبشہ میں پیدا ہوئے اور بچپن کے بعد سے امریکا میں پلنے بڑھنے والا ناول نگار بن کر سامنے آیا جس کے پہلے ہی ناول (How to read the Air سے بے اندازہ شہرت حاصل ہوئی۔ اس کا ناول واشنگٹن میں رہنے والے ان پناہ گزین کرداروں کے بارے میں تھا جو حبشہ سے یہاں آئے ہیں۔ اس کامیابی کے بعد اپنے دوسرے ناول ''The Beautiful Things that Heaven Bears'' میں وہ ایک بار پھر اسی طرح کے کرداروں اور ایسے ہی تجربات کی طرف آیا۔ ''نیو یارک ٹائمز'' کے کسی تبصرہ نویس نے یہ کہہ دیا کہ اس کتاب کو پڑھ کر یہ خواہش سر اٹھاتی ہے کہ وہ اس تجربے سے آگے نکل کر کچھ لکھے۔ (a desire to see you write beyond your own experince)

اس تبصرے کو مینگسٹو نے اپنی ایک گفتگو (Rumpus Interview) میں خوب آڑے ہاتھوں لیا۔ اس نے چھوٹتے ہی اس اعتراض کو مضحکہ خیز (a ridiculous critique) قرار دے دیا۔ اس نے الٹا سوال داغ دیا کہ کیا سال بیلو، فلپ روتھ اور ٹونی موریسن سے یہ مطالبہ کیا جا سکتا ہے۔ کیا آپ سال بیلو سے امریکی یہودیوں اور ٹونی موریسن سے سیاہ فام افراد کے بجائے کسی اور طرف توجہ دینے کا مطالبہ کر سکتے ہیں۔ اپنے کسی خاص موضوع سے باہر قدم نکالنے کو مزید تنقید کا نشانہ بناتے ہوئے اس نے لکھا کہ اس مفروضے کی تہہ میں یہ خیال ہے کہ لکھنے والے کے سامنے ایک خاص موضوع ہے، اس نے پہلے سے طے کر رکھا ہے، پھر وہ اس کے بارے میں پانچ پیراگراف کا مضمون بھی لکھ سکتا ہے۔

ناول نگار کس طرح کام کرتا ہے، اس کی وضاحت کرتے ہوئے اس نے کہا:

You write out of characters and you write out of the vast landscape of experience.

اپنے حوالے سے افریقی نقل مکانی کے تجربے سے آگے بڑھ جانے کے خیال کو اس نے سختی کے ساتھ مسترد کر دیا کہ کوئی یہ نہ سمجھ بیٹھے اس تجربے کی تکمیل ہوگئی۔ اس نے کہا:

The sense that you ''move beyond'' the African immigrant expencince, ad if that experience could somehow be completed or fulfilled.

اس نے مزید کہا کہ اگر میں چالیس مزید ناول لکھنے میں کامیاب ہوگیا تو اس تجربے میں جو تنوع اور وسعت (range) ممکن ہے، اس کے ساتھ انصاف نہ کر پاؤں گا۔ اسی طرح انتظار حسین سے بھی اپنے تجربے کے دائرے کو توڑنے کا مطالبہ اسی وقت کیا جائے جب وہ اس کے تمام امکانات کو ختم کر چکے ہوں اور ہم ان کو پوری طرح گرفت میں لا چکے ہوں۔ لکھنے والا کوئی بازی گر تو ہے نہیں کہ اس سے نئے تماشے کا مطالبہ کرتے ہوئے شور مچایا جائے۔ وہ اپنی پٹاری سے کیا نکالتا ہے، اس کا اختیار صرف اسی کو ہے۔ پہلے اسے کا کام پورا ہو جائے، اس کے بعد ہم رائے دینے کے مجاز ہیں۔

●○●○●○●

"I had no nation now but the imagination After the white man,
the niggers didn't want me when the power sing to their side."

Derek Walcott, "The Schooner Flight"

واقعہ در افسانہ

چھوڑی ہوئی گلیاں اور اکھڑے ہوئے لوگ ـــ ایک خاص ٹریٹ منٹ اور اپروچ کے حامل، انتظار حسین نے اس دور میں جو افسانے لکھے ان کے بیان کے پیرائے میں چند ایسے تصورات بھی شامل ہو گئے ہیں جن کو سماجی یا سیاسی سیاق و سباق میں علیحدہ کر کے دیکھا گیا ہے لیکن ان کی اصل معنویت نفسِ مضمون کا جزو بننے میں ہے۔ بیسویں صدی کے زمانی تسلسل میں ان واقعات کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اور اکثر ان کو abstract تصورات کے طور پر قابلِ مطالعہ سمجھا گیا ہے لیکن مجھے افسانوی ادب کے مطالعے کے لیے یہ شرط بنیادی نظر نہیں آتی کہ ادب کو ان حوالوں کا پابند کیا جائے بلکہ زیادہ سے زیادہ یہ کہ ایسے حوالے ادب کے مطالعے میں سنگِ میل یا sign-post کا فریضہ سرانجام دیتے ہیں۔

ان واقعات میں سب سے پہلے آتا ہے "تقسیم"۔ آزادی کے ساتھ حاصل ہوئی، آزادی جو نو آبادیاتی دور کے خاتمے اور ایک نئے دور کے آغاز کے طور پر اہم ہے، ایسا نیا دور جو فیض کے ناقابلِ فراموش مصرعوں کے مطابق نئی منزل اور نئی سحر ثابت نہیں ہوا اس لیے مشتبہ اور ناتمام ٹھہرتا ہے۔ اس کے باوجود کیلنڈر کی یہ تاریخ اہم ہے اور بعد کے بہت سے واقعات و تصورات کا پیش خیمہ۔ میں یہاں فیصلہ نہیں کر پا رہا کہ آزادی کو پہلا قدم سمجھوں یا تقسیم کو۔ بہرحال یوں دیکھیے کہ مجھے دونوں لازم و ملزوم کے طور پر نظر آتی ہیں۔ ہندوستان پر برطانیہ کے سیاسی غلبے کا خاتمہ دو علیحدہ مملکتوں کے قیام کے ذریعے عمل میں آتا ہے اور ایک سرزمین کو دو الگ حصوں میں کاٹ کر درمیان میں volatile حد بندی قائم کر دینے کے اس سلسلے (process) میں دو علاقوں میں طبعی تفریق یا فاصلے کی بنیاد ڈال دیتا ہی نہیں بلکہ سیاسی و فکری طور پر ایک چیر پھاڑ اور اس کے بعد اکھاڑ پچھاڑ ہے جس کو بیسویں صدی میں اس پیمانے کا واقعہ سمجھا جا سکتا ہے جیسے فلسطین میں "نکبہ" کا دور اور اسرائیل کو استحکام بخشنے کے لیے فلسطین میں رہنے والوں کی بے دخلی و نقلِ مکانی کا دور دورہ اور اس سے پہلے خود یہودیوں کو ہولوکاسٹ کے دور میں وسطی و مشرقی یورپ سے بے دخل کرنے کے بعد منظم طریقے سے نیست و نابود کرنے کا عمل۔ اس پورے سلسلے کی انتہائی قطعیت (finality) اور اس سے منسلک تشدد اور نقلِ مکانی کے باوجود (یا پھر شاید اسی وجہ سے!) پاکستان کے کئی مبصر اور تجزیہ نگار "آزادی" کو بطور واقعہ اور واقعاتی اصطلاح فوقیت دیتے ہیں اور تقسیم کو اس کا ذیلی شاخسانہ

قرار دے کر گویا اس وار کو ہلکا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اسی طرح ادبی تجزیوں میں یہ معاملہ پہلے پہل ''فسادات'' کے زمرے میں معرض بحث میں آیا۔ فسادات کے افسانوں کو ایک باقاعدہ اور مؤقر ادبی مرتبے کے لائق سمجھا گیا اور ان کے بارے میں تنقید و تبصرے کے دفتر لکھے گئے۔ ترقی پسند نقاد اور دوسری طرف محمد حسن عسکری اور ممتاز شیریں نے اس درجہ بندی (categorization) کا پوری تفصیل کے ساتھ اور اصولی و نظریاتی اساس کی بنیاد پر تذکرہ کیا ہے۔ اسی کا تسلسل انتظار حسین کے اولین دور کے تنقیدی مضامین میں نظر آتا ہے، وہ مضامین جن کو انہوں نے رسالوں میں بکھرا ہوا چھوڑ دینا پسند کیا۔

تقسیم کا واقعہ، تنقیدی مضامین میں اکثر نظریاتی رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ مجھے فی الوقت یہ دیکھنا مقصود ہے کہ افسانوی ادب میں وہ نظریات سے زیادہ تجربات کے طور پر اور انسانی سطح پر کس طرح دکھائی دیتا ہے۔ اپنے زمانے کے مرکزی اور تعین کنندہ (defning) واقعے کے طور پر اگر جائزہ لیں تو حیرت ہوتی ہے کہ انتظار حسین کے ہاں اس کا براہ راست واقعاتی بیان برائے نام ملتا ہے۔ ''بستی'' اور اس کے بعد کے ناولوں تک آتے آتے یہ واقعہ پیش آ چکا ہے اور یادوں کی بازیافت کا عمل گویا آگ اور خون کی اس لکیر کو پار کر کے ماضی کی طرف مراجعت کرتا ہے۔

ابتدائی دور کے ناول ''چاند گہن'' میں ایک انوکھا بیان ملتا ہے، جو اس طرح سامنے آتا ہے کہ نظر اس سے آسانی کے ساتھ چوک سکتی ہے۔ تقسیم کا زمانہ دلّی کے واقعات و کیفیات کے روزنامچے کے طور پر سامنے آیا ہے اور شہر میں بے مقصد اور پریشان حال بھٹکتے پھرنے کا یہ بیان ''بستی'' کے بعض واقعات کی پیش بینی کر رہا ہے۔ شاید یہ کردار بھی چلتے چلاتے تاریخ کے صفحات کے حاشیے پر آ گیا ہے۔ یکم ستمبر کی تاریخ کے تحت روزنامچے کا اندراج یوں ہے:

''اگست ختم ہوا۔۔۔ وہ مہینہ جس نے برِعظیم کی تاریخ میں ایک نئے دور کا افتتاح کیا۔ آج ستمبر شروع ہوا ہے۔

آج صبح آنکھ کھلتے ہی ایک ایسا واقعہ دیکھا کہ سارا دن جی اداس رہا۔ میرے کمرے کے عین سامنے والے مکان میں کبوتر پلے ہوئے ہیں۔ صبح میری آنکھ ذرا دیر سے کھلی تھی۔ آنکھ کھل گئی پھر بھی میں ذرا کروٹیں بدلتا رہا۔ سامنے والی چھت پر کبوتر دانہ چگ رہے تھے۔ ایک سفید کبوتر سب سے الگ منڈیر پر چپ چاپ اور افسردہ سا بیٹھا تھا۔ اتنے میں کوئی چیز تیر کی طرح اس پر جھپٹی اور اسے اٹھا کر لے گئی۔ یہ ہے تو بڑا معمولی سا واقعہ۔ دلّی کے کبوتر بازوں کے نہ معلوم کتنے کبوتر روز بیریوں کی نذر ہو جاتے ہیں مگر مجھ پر اس واقعہ کا دن بھر اثر رہا۔ اس کبوتر کی اداس صورت رہ رہ کر یاد آتی رہی۔''

بظاہر بہت معمولی مگر مضمرات سے بھرپور جن کا کھل کر بیان نہیں ہوا۔ دلّی کے آسمان پر اکیلے دُکیلے کبوتر کا خون آشام پرندے شکار بن جانے کا واقعہ احمد علی کے ناول ''دلّی کی شام'' میں بھی سامنے آتا ہے مگر یہاں واقعے کا معمولی پن ایک اور بڑے واقعے کی طرف اشارہ کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ایسا واقعہ جو بیان سے باہر ہے۔

ان واقعات کے ذکر پر غدر کی پرچھائیاں اور چاند گہن کا اندیشہ حاوی ہو جاتا ہے، چاند گہن جو ملک کی حالت کی نشانی بن جاتا ہے:

''معلوم نہیں یہ فقیر کون سے چاند گہن کا ذکر کرتا تھا۔ چاند گہن تو پڑ رہا ہے۔ امرتسر سے کلکتہ تک مجھے تو گہن ہی گہن نظر آتا ہے۔ پاکستان کا پتہ نہیں ہے۔ وہ اب میرے لیے دوسرا ملک ہے۔۔۔''

تقسیم کے دوسری طرف، دوسرا ملک۔
جیسے چاند کا دوسرا حصہ۔
لیکن گہن پڑے گا تو اندھیرا وہاں بھی ہوگا۔

تقسیم کے بارے میں بظاہر اسی off-hand انداز سے قرۃ العین حیدر نے "آگ کا دریا" میں بھی لکھا ہے جو پورے کا پورا ناول اس واقعے کے مضمرات سے عبارت ہے۔ لیکن واقعات کے بہاؤ میں اس کا براہِ راست حوالہ محض یک سطری باب پر مشتمل ہے۔

"ہندوستان ۔ ۱۹۴۷ء" [۳]

تاریخ اور مقام کے اس حوالے کے بعد جزئیات یا محاکات کے لیے کوئی گنجائش باقی نہیں رہی۔ قرۃ العین حیدر نے خود اس باب کے اختصار پر تبصرہ کیا ہے۔ 'کارِ جہاں دراز ہے' میں انہوں نے اپنے اس کلیدی ناول کی اشاعت کے بعد پاکستان میں اس کے بارے میں لوگوں کی حیرت اور گومگو کی کیفیت کو "ایک عجیب و غریب Myth" قرار دیا ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

"ایک باب میں میں نے محض دو الفاظ لکھے تھے ۔۔۔ "ہندوستان ۔ ۱۹۴۷ء" یعنی تھوڑا لکھے کو بہت جانیے۔ لیکن ایک بوجھ بجھکڑ نے اپنے تبصرے میں تحریر کیا تقسیم کے متعلق پورا باب مارشل لاء کے سنسر نے حذف کر دیا۔ صرف ایک جملہ باقی بچا ہے۔" [۴]

تھوڑے لکھے کو بہت جاننے کا عندیہ اس موضوع پر انتظار حسین کی تحریر سے بھی ملتا ہے۔ ممکن ہے کہ وہ چیخوف کے اسلوبی انداز پر کاربند ہوں جہاں روشنی اور اندھیرے کی کیفیت کو ٹوٹی ہوئی بوتل کی کرچی کی چمک سے ظاہر کرتا ہے۔ لیکن یہ سوال پھر بھی محلِ نظر ہے کہ یہ مختصری علامت واقعات کے scope کو سمیٹ لینے کے لیے کافی ہے؟ کیا قطرے میں دجلہ دکھائی دے رہا ہے؟

بقول غالب، کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا!

"تقسیم" مکمل ہو جانے والا عمل اور جلد حل ہو جانے والا معاملہ ثابت نہیں ہوا، ادبی طور پر بھی نہیں۔ اس کے مضمرات نے کئی مسائل کو جنم دیا جو اس کا شاخسانہ یا عواقب معلوم ہوتے ہیں لیکن اردو ادب میں اسی سے وابستہ اس کا اگلا مرحلہ سامنے آتا ہے۔ نقلِ مکانی کا دو طرفہ عمل ان واقعات کا نتیجہ ہی نہیں، بعض جگہ ان کی پیش بینی کے طور پر شروع ہوا اور اس کے پیمانے میں جلد ہی اس قدر اضافہ ہوا اور دونوں نو آزاد مملکتوں نے اپنی قومی شناخت کے تصور سے جوڑ کر اتنا نافذ کر دیا یہاں تک کہ نئی قائم شدہ سرحد کے دونوں اطراف لوگوں کی اتنی بڑی تعداد کو براہِ راست متاثر کیا کہ اسے تاریخ کی غالباً سب سے بڑی نقلِ مکانی قرار دیا گیا ہے۔ پھر یہ نقلِ مکانی اس سے بھی کہیں زیادہ پیچیدہ معاملہ ثابت ہوئی۔

تقسیم کی طرح اس کے بھی ایک سے زیادہ نام ہیں اور ہر نام کے ساتھ ایک علیحدہ معنویت۔ نقلِ مکانی کو میں displacement کے معنوں میں استعمال کر رہا ہوں ورنہ جو لفظ ہمارے ہاں عام طور پر مستعمل ہے، وہ اپنے اندر ایک پورا اقداری فیصلہ اور مذہبی توثیق سمیٹے ہوئے ہے ۔۔۔ 'ہجرت'۔ ان مضمرات کا لامحالہ اثر اس لفظ کے ادبی استعمال پر بھی مرتب ہوتا ہے، خاص طور پر انتظار حسین کے معاملے میں۔ یہ لفظ ایک باضابطہ تاریخ کے ساتھ انتظار حسین کے ہاں پہنچتا ہے اور

وہاں سے نئی معنویت حاصل کر کے آگے بڑھتا ہے۔

اردو ادب میں ۱۹۴۷ء سے پہلے دو ہجرتوں کا ذکر خلیق ابراہیم خلیق نے اپنے مضمون 'ہجرت اردو ادب میں' میں کیا ہے۔[۵] وہ اٹھارویں صدی میں مغلوں کے دورِ زوال میں شعراء و علماء کے دلی سے نکل کر لکھنو کا رُخ کرنے اور پھر ۱۸۵۷ء کی معاشرتی شکست و ریخت کے بعد حیدرآباد اور رام پور کی دیسی ریاستوں میں پذیرائی حاصل کرنے کو دوسری ہجرت قرار دیتے ہیں جو کم و بیش بیسویں صدی کے اوائل تک جاری رہی۔ ۱۹۴۷ء کی ہجرت کو وہ مقبول عام تصور کے برخلاف، 'تاریخ کی سب سے بڑی سیاسی ہجرت' کہتے ہیں اور مذہبی ہجرت سے مختلف قرار دیتے ہیں۔ انہوں نے لکھا ہے:

"یہ ہجرت ایک تو برصغیر کی تقسیم کے موقع پر فرقہ وارانہ فسادات کے باعث مجبوری کے تحت دو طرفہ طور پر عمل میں آئی۔ دوسرے کروڑوں ہندوستانی مسلمان ہزاروں پاکستانی ہندوؤں نے ترک وطن نہیں کیا۔ فسادزدہ علاقوں کے علاوہ ہندوستان کے دوسرے علاقوں سے جو مسلمان مستقل طور پر پاکستان آگئے، وہ کسی مذہبی جذبے کے تحت نہیں بلکہ اس لیے آئے کہ پاکستان میں انہیں اپنا اور اپنے بچوں کا مستقبل بہتر نظر آتا تھا......"

اس لفظ کے تاریخی حوالوں کو ایک رُخ سے دیکھتے ہوئے سی ایم نعیم نے ہندوستانی مسلمانوں کی تاریخ کے دو واقعات کو 'ہجرت' کے تناظر میں رکھ کر دیکھا ہے۔ سب سے پہلے انیسویں صدی میں شاہ اسمٰعیل شہید کی شمال مغربی سرحدی علاقوں کی طرف مراجعت۔ دوسرے خلافتِ عثمانیہ کے زوال کے بعد افغانستان چلے جانے کی تحریک۔ سی ایم نعیم نے ہندوستان میں رائج ہونے والے لفظ 'شرنارتھی' کا ذکر کیا ہے جس کی جگہ جلد ہی علاقائی شناخت پر مبنی ناموں نے لے لی۔ اس کے برخلاف پاکستان میں ہجرت کے مسلسل استعمال نے رفتہ رفتہ موجودہ سیاسی شکل کو جنم دیا۔ ان کے مطابق،

"The Subjective elevation of the exilic experence encapsulated in the term hijrat — that potent symbol from the past — eventually contributed, one may rightly argue, to the emegence of a Muhajir "national" identity and the formation of the Muhajir Qaumi Move.nent in the Eighties.[7]"

خلیق ابراہیم خلیق اور سی ایم نعیم دونوں نے اپنے اپنے مقالات کا رُخ اس کے بعد جنوبی ایشیا سے جا کر امریکا اور انگلستان میں جا بسنے والے تارکینِ وطن کی طرف موڑ دیا ہے۔ خلیق ابراہیم اس کو چوتھی ہجرت قرار دے کر شاعری کے حوالوں کا ذکر کرنے لگتے ہیں۔ اسی ضمن میں عبداللہ حسین کے طویل افسانوں کا ذکر آنا چاہیے تھا، بلکہ ان کے علاوہ عزیز احمد اور ضمیر الدین احمد سے لے کر جیند ربلو اور منیر الدین احمد، پھر مصطفیٰ کریم اور سعید نقوی تک کئی نام قابلِ ذکر ٹھہرتے ہیں۔ سی ایم نعیم نے اپنے مضمون کا آغاز قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے اس ضمن میں رویوں کے باہمی تضاد سے کیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ہاں ان کو جگہ سے بے جڑ ہونے والے افراد کی بڑی تعداد نظر آتی ہے۔ جن میں خاص طور پر خواتین نمایاں ہیں۔ اس کے برخلاف، وہ انتظار حسین کے بارے میں لکھتے ہیں:

Intizar Husain, on the other hand, combined his sense of displacement and loss with the sense of a forward movement in history. Contrary to his detractors who accused him of indulging in nostaligia, Hussain repeatedly declared that his use of

the past was to recover it for a creative vision of the future.

اس سے قطع نظر انتظار حسین کے ہاں ماضی کا استعمال (function) کہیں زیادہ پیچیدہ ہے اور نوسٹلجیا بھی خیال موہوم نہیں۔ نعیم صاحب کا بیان خود قرۃ العین حیدر کی اس محتاط شکایت کے قریب جا پہنچتا ہے، جو انہوں نے مجھ سے گفتگو کے دوران کی تھی:

''اس موضوع میں گویا انہوں نے (انتظار حسین) specialize کر لیا۔ اب وہ ہجرت جو ہے، اس کو پچاس سال ہو گئے۔ بعض، چیزیں ہوتی ہیں جن کی ایک دائمی اہمیت ہوتی ہے۔ literary Value ہوتی ہے۔ وہ ایک تجربہ تھا اور اس کو انہوں نے لکھا۔ لیکن اس کے بعد اور موضوع انہیں شاید نہیں ملے......''

ظاہر ہے کہ قرۃ العین حیدر یہ رائے زیر گفتگو ادیب کے ادھورے یا سرسری مطالعے پر مبنی ہے۔ ہجرت کے تجربے کو اگر انہوں نے بار بار لکھا بھی تو پہلو بدل بدل کر۔ اگرچہ اس کا ظاہری اور باطنی رُخ ایک ہی سمت رہتا ہے۔ ہجرت کے بارے میں ان کے دو ایک غیر افسانوی بیانات محل نظر ہیں۔ ۱۹۵۹ء میں 'کیا کھویا کیا پایا' نام کے ایک چھوٹے سے اور قدرے شگفتہ مضمون میں انہوں نے دعویٰ کیا ہے کہ وہ تاج محل بھی چھوڑ کر آئے تھے مگر اس کا کلیم داخل نہ کر سکے۔ اس لیے کہ ایسا کرنا خلاف روایت ٹھہرتا ہے۔[۸] انہوں نے لکھا:

''میرا قبیلہ تو ساڑھے تیرہ سو سال سے ہجرت کی راہ پر چلا ہوا ہے۔ مگر کبھی کسی نے کلیم داخل کیا ہے؟''

اور مضمون کا اختتام اس طرح کرتے ہیں:

''یوں میں بہت کچھ چھوڑ آیا ہوں۔ پوری آٹھ سو سالہ تاریخ چھوڑ کر آیا ہوں۔ بہت کچھ ساتھ بھی لے آیا ہوں۔ اپنی کیاری سے لے کر تاج محل تک بہت سے رنگوں اور خوش بوؤں کی یادوں کا خزانہ ساتھ لے آیا ہوں۔ کھو آنے کا دکھ اور چھپا کر ساتھ لے آنے کی خوشی ان دونوں کو ملا کر اپنی ہجرت کی کہانی بنتی ہے......''

وہ جب بھی اس موضوع کی طرف آتے ہیں، تہذیبی اور ادبی حوالے ابدا ان کے نقطۂ نظر پر حاوی ہو جاتے ہیں اور اسے فوری صورت حال سے دور لے جاتے ہیں۔ اس کی بہتر مثال ''خوش بو کی ہجرت'' نامی مکالمے سے ملتی ہے جس میں شیخ صلاح الدین، ناصر کاظمی اور حنیف رامے ان کے ساتھ گفتگو ہیں۔[۹] اردو شاعری کی تاریخ کا طائرانہ جائزہ لیتے ہوئے اور ناصر کاظمی کو مرغی کی بیماری کے لیے لہسن کے جوے کھلانے کا مجرب نسخہ بتانے کے بعد وہ ہجرت کو ہر فن کار کے ہاں کئی سطحوں پر جاری رہنے والا عمل بتاتے ہیں:

''یوں ہمارے یہاں اس وقت ہجرت ایک وقت کا مسئلہ سمجھی جاتی ہے اور اکثر شاعروں اور افسانہ نگاروں کے لیے تو وہ ایک obsession بن گئی ہے۔ بلکہ جہاں افسانہ کسی رُخ چلتا نظر نہ آیا تو فسادات کا ذکر لے آئے یا ہجرت کا۔

ان تحریروں میں آج کل کی ہجرت کی بات بھی پوری طرح نہیں آتی۔ اور اگر آ بھی جائے تو وہ کوئی ادب نہیں بنتیں۔ ہجرت تو انسان کی تاریخ ہے۔ جنت کی ہجرت سے لے کر آج تک کی ہجرت تک انسان نے جس جس طرح ہجرت کی ہے، دیس چھوڑے ہیں اور دیس بسائے ہیں جب تک ان کا کوئی عکس میں جاری و ساری نہ ہو تو پھر وہ ہجرت کی داستان کیا ہوئی......''

ہجرت کی یہ تاویل ان کے رویے کو فوری، سیاسی حوالے سے بہت پیچھے تک لے جاتی ہے گرچہ اس کا نقطۂ آغاز وہی

حوالہ رہتا ہے۔ اس حوالے میں وہ انفرادی و اجتماعی تاریخ بلکہ تخلیق کے محرک کو جوڑ کر ایسی وسعت پیدا کر دیتے ہیں جو دوسری جگہوں پر بالعموم نظر نہیں آتی۔

'خوش بو کی ہجرت' والے مکالمے میں ذرا آگے چل کر وہ کہتے ہیں:

"تخلیق کا معاملہ جنت کو رونا نہیں ہے۔ بلکہ نئی جنت تعمیر کرنا ہے......"

اس کے باوجود جس جنت سے چلے تھے اس کی یاد ایک کسک بن کر ان کے دل میں جاگزیں رہتی ہے۔ منیر نیازی کی شاعری پر مضمون لکھتے وقت انہوں نے اس موانست کا ذکر کیا تھا کہ وہ اور منیر نیازی گویا ایک ہی وقت میں جنت سے نکالے گئے تھے۔ ظاہر ہے کہ اس جنت گم گشتہ کی یاد گاہے بگاہے آتی رہتی ہے۔ سی ایم نعیم نے اپنے مضمون میں حوالہ دیا ہے کہ نوسٹلجیا میں مبتلا رہنے پر انہیں اغیار کے طعنے سننے پڑتے ہیں۔ نوسٹلجیا کو ان کی افسانوی کائنات کا ایک مرکزی رنگ سمجھا گیا ہے اور اس پر اعتراضات اکثر نظریاتی بنیادوں پر کیے گئے ہیں۔ افسانوں ہی پر نہیں، یہ اعتراض 'بستی' پر خاصی شدومد کے ساتھ کیا گیا لیکن غیر متوقع طور پر اس کا دفاع فیض احمد فیض نے ایک گفتگو کے دوران کیا۔" انہوں نے مجھ سے ذکر کیا کہ حال ہی میں جو کتابیں انہوں نے پڑھی تھیں، ان میں 'بستی' اچھا لگا۔ اس پر میں نے سوال کیا کہ اس ناول کے بارے میں بعض نقادوں نے اعتراض کیا کہ اس میں نوسٹلجیا بہت ہے۔ اس پر فیض نے جواب میں الٹا سوال کر ڈالا:

"تو کیوں نہ ہو؟ آخر نوسٹلجیا ایک انسانی جذبہ ہے اور فطری جذبہ ہے۔ تو اس میں کیا مضائقہ ہے۔ یہ نوسٹلجیا تو ٹھیک ہے۔ لیکن انہوں نے اس ناول میں صرف ماضی کا رونا تو نہیں رویا، ساتھ میں زمانۂ حال کی جو صورت حال ہے اس کو بھی بیان کیا ہے۔ دونوں کا امتزاج ہے اس میں۔ یہ کوئی بری بات نہیں ہے......"

گویا فیض کو یہ باور کرانے کی ضرورت تھی کہ نوسٹلجیا کوئی "بری بات" نہیں۔ نوسٹلجیا کے بارے میں نقادوں میں یہ تاثر عام رہا کہ یہ عنصر قابلِ مذمت ہے اور اس کے بارے میں سپاٹ، یک رُخے رویے کی وجہ نظریاتی بھی ہو سکتی ہے۔ یا پھر اس کیفیت کو پوری طرح جانے سمجھے بغیر، ماضی کا شاخسانہ سمجھ کر مسترد کر دینے کا جوش جس کے تحت اسے 'ترقی' کا مخالف سمجھ لیا گیا ہوگا۔ مگر ماضی کا انتظار حسین کے جہانِ فن میں کہیں زیادہ پیچیدہ اور تہ در تہ منصب ہے۔ ان پر نوسٹلجیا میں مبتلا ہونے کا الزام لگا تو ٹھیک لگا، ایسا ہونا ہی چاہیے تھا مگر کہنے والے نے پوری طرح سمجھے بغیر یہ لفظ دشنام کے طور پر اچھال دیا۔

ماضی سے انتظار حسین کا ربط گہرا ہے اور اس میں ماضی سے لگاؤ کا اظہار نوسٹلجیا کی صورت میں ہوتا ہے۔ ماضی سے ان کی دل چسپی نقادوں کے لیے سامنے کی بات ہے۔ چنانچہ "بستی" پر اپنے مبسوط مقالے میں مظفر علی سید نے "زمانِ رفتہ کی جانب جذب و کشش" کے احساس کو تخلیقی فن کار کی دائمی ضرورت قرار دیا ہے انہوں نے لکھا ہے:

"انتظار حسین کی ماضی سے رغبت ایک امر معلوم ہے اور یک رُخے انقلابی جن کے لیے یاد ماضی عذاب سے کم نہیں اور جو اپنے حافظے سے دستبردار ہونے کی دعائیں مانگتے ہیں، اس کو ماضی کی داستانوں کا بازخواں سمجھتے ہیں......"

لیکن وہ اپنے اس خیال کو اس سے آگے لے کر نہیں چلتے۔ ماضی کے احساس سے انتظار حسین کی دل چسپی کس صورت میں سامنے آتی ہے، یہ سوال انقلابیوں پر وار کرنے کے بعد از خود غائب ہو جاتا ہے۔

انتظار حسین کی "ہجرت" دوسری طرف سے کیسی نظر آتی ہے، اس کا تھوڑا بہت اندازہ راجی سیٹھ کے ہندی افسانے

''زکو، انتظار حسین'' سے لگایا جاسکتا ہے۔ ہندی کی معروف افسانہ نگار کی یہ کہانی ان کے مجموعے ''کس کا اتہاس'' میں شامل ہے جب کہ اس کا اردو ترجمہ بشیر عنوان نے کیا جو ''دنیازاد'' کی کتاب ۲۱، بابت مارچ ۲۰۰۸ء میں شامل ہے۔ یہ افسانہ ایک گم نام قاری کے نئی شائع شدہ ''بستی'' سے encounter سے شروع ہوتا ہے:

''یہ تب کی بات ہے، جب انتظار حسین کی ''بستی'' چھپی تھی۔ خبر پاتے ہی وہ بازار گیا تھا اور کتاب خرید کر سرہانے ریک میں رکھ دی تھی...''

کتاب پڑھنے کی نوبت بعد میں آتی ہے اور جب موقع ملتا ہے تو اس میں ایک بیان پر وہ ٹھٹھک جاتا ہے:

''کتاب انتظار حسین نے شہر کے حوالے سے شروع کی تھی۔ شہر کی قسمیں کھاتے ہوئے، مگر یہ کون سا شہر ہوگا، جس میں اس کا ایک ہیرو ذاکر ایک نئے ملک میں اپنے پہلے دن کو ٹٹول رہا ہے۔ یہ تجسس اسے مسلسل کریدتا رہا۔''

پرانی زمین پر ابھرا ہوا ایک نیا ملک... اور نئے ملک کے ایک نئے شہر میں ایک اجنبی ہیرو اپنا پہلا دن ڈھونڈ رہا ہے۔ آزادی کی آنچ سے سنکا ہوا پہلا پاک پوتر دن...

سمجھ میں نہیں آیا کہ پرانی زمین پر اُبھرے اس نئے ملک کی بات پر وہ ہنسے یا روئے۔ اس آنچ کی پوتر تا ہی تو ایک اکیلی اور اُجلی چیز تھی کہ قربان ہو جانے کو تھی۔ نہیں تو سب کہیں وہی اندھیرا، وہی دہشت، وہی اداسی۔

اسی اداسی، دہشت اور اندھیرے کی بات تھی جو انتظار حسین نے آگے لکھی تھی۔ آگے کے ہر صفحے میں ایک دبی، گھٹی، کھلبلی سانس لے رہی تھی...''

مگر اس گھٹن میں درد کا لمحہ تب شدت اختیار کر لیتا ہے جب پڑھنے والا ''انارکلی بازار'' کا نام اسے باقی تفصیلات بھی یاد دلا دیتا ہے:

''انارکلی بازار کا نام آتے ہی وہ ٹھٹھک گیا۔ اف، اب جا کر انتظار حسین نے شہر کی پہچان دی ہے۔ لیٹ کر پڑھ رہا تھا۔ اٹھ بیٹھا۔ یہ، یہ تو اس کا اپنا شہر ہے۔ لاہور... لاہور۔ تھوڑا رُکو، انتظار حسین۔

آگے کی عبارت، اسے لگا، مال روڈ کی جانب مڑنے کو ہے۔ اب ذرا تو رُکو انتظار حسین۔ سانس واپس آنے دو۔ یہ اس کا شہر ہے، سنا تم نے؟

مگر شاید انتظار حسین کے ہاتھوں میں ناول کی عبارت تھرتھرا رہی ہے۔ وہ آگے چلنے کو آمادہ ہے...''

اب یہاں یہ تفصیل غیر ضروری ہے کہ یہ اس ناول کے آغاز کی بات نہیں ہے۔ مگر وہ پہلا دن اور لاہور کا حوالہ اہم ہے جو بعد میں تفصیل کے ساتھ ''چراغوں کا دھواں'' میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ افسانے کے راوی کے لیے انتظار حسین کا ناول ایک تکلیف دہ یاد کی بازیافت کا سبب بن جاتا ہے جو محلہ سنت نگر میں ایک ہندو لڑکی کی اندوہناک موت کے متعلق ہے۔ جیسے ایک عمر کے بعد وہ تفصیل یادوں کے چوکھٹے سے باہر آ کر آنسوؤں کے سیلاب کا پیش خیمہ بن جاتی ہے۔ اس کی شکایت وہ انتظار حسین کے سوا کسی اور سے نہیں کر سکتا جن کا ناول اُدھر سے اِدھر آتے ہوئے ان یادوں کے لیے مہمیز فراہم کرتا ہے۔ ہجرت اب یہاں پر مسلسل جاری رہنے والا درد اور تکلیف بن گئی ہے، کچا زخم جس پر کھرنڈ نہیں بننے پایا۔

انتظار حسین کی ہجرت سے براہ راست متعلق نہ ہوتے ہوئے بھی یہ کہانی ان کو مخاطب کرتی ہے، رک جانے کا اشارہ کرتی ہے۔ یوں روکنے سے ہجرت کا عمل رُک نہیں سکا لیکن اس ضمن میں انتظار حسین ان کے مخاطب بن گئے کہ انہوں نے

اپنی واردات لکھی تو دوسرے لوگوں کو بھی اپنی واردات یاد آ گئی، اس خیال کے ساتھ کہ اس کا احوال انتظار حسین کو سنایا چاہیے کہ وہ یقیناً اس درد کو سمجھ سکیں گے۔

"وہ شاید ازلی وابدی ہجرت کرنے والے بن کر رہ گئے ہیں— "ہجرت" کے سیاسی وسماجی عمل کا نام آتے ہی جس افسانہ نگار کا نام سب سے پہلے ذہن میں آتا ہے، وہ انتظار حسین ہیں۔ مگر میرا گمان یہ ہے کہ یہ مفروضہ ان کے غیر افسانوی بیانات کی وجہ سے زیادہ ہے اور ان کے افسانوں کی وجہ سے کم۔ وہ مقبول عام تصور میں 'ہجرت کے افسانہ نگار' سمجھے جاتے ہیں لیکن اس کی تائید ان کے افسانوں سے کم کم ہوتی ہے۔ ان کو اس طرح "ہجرت کا وقوعہ نگار" نہیں سمجھا جا سکتا جس طرح "دلّی کی بپتا" کے شاہد احمد دہلوی یا پھر تقریباً فراموش شدہ افسانہ نگار یزدانی ملک جن کے اس موضوع پر لکھے جانے والے افسانوں کا ذکر محمد حسن عسکری نے "جھلکیاں" کے تحت کیا تھا۔ ہجرت اور تقسیم اتنے واشگاف انداز میں انتظار حسین کا موضوع نہیں بنتے کہ جس طرح سعادت حسن منٹو کے اس دور کے نمائندہ افسانوں میں۔ بلکہ یہاں مجھے کرشن چندر کا نام بھی لینا چاہوں گا جن کے اس دور کے افسانوں کی ناپسندیدگی میں انتظار حسین کسی سے پیچھے نہیں۔

وہ چاہے "چاند گہن" کے کردار ہوں یا "محل والے" میں جج صاحب کا وسیع ترکنبہ یا "خوابوں کے مسافر" کا وہ کنبہ جس کو ہم گھر آنگن میں دیکھتے ہیں، ان کے بارے میں ہمیں جلد ہی اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ ہجرت کے عمل سے گزر کر آئے ہیں— "مہاجر" ہیں۔ یہ نام ان کی شناخت کے ساتھ چپک گیا ہے یہاں تک کہ باقی ماندہ تمام اجزاء و عناصر پر حاوی ہو گیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود ہم ان کو ہجرت کے عمل سے گزرتے ہوئے نہیں دیکھتے۔ ہم جب ان سے متعارف ہوتے ہیں تو وہ اس عمل سے گزرنے کے بعد اس کے عواقب و نتائج بھگت رہے ہیں۔ سی ایم نعیم نے اپنے محولہ بالا تجزیے میں انتظار حسین کے کرداروں کو نقل مکانی اور بے دخلی کے احساس کے ساتھ تاریخی طور پر پیش قدمی کرتے ہوئے بھی دیکھا ہے۔ میرے خیال میں انتظار حسین کے افسانوی متن اتنی براہ راست اور یک رُخی، یک سمتی کم ہی اختیار کرتے ہیں۔ اور جہاں وہ اس گمان کے تحت ہجرت پر آمادہ ہو جاتے ہیں، حالات جلد ہی ان کی حوصلہ شکنی کرنے لگتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کے اس دور کے کلیدی افسانے "بن لکھی رزمیہ" میں اُلٹی صورت حال نظر آتی ہے جب اس کا مرکزی کردار پچھوا ایک ہجرت معکوس کرتے ہوئے پاکستان کے بعد پھر ہندوستان واپس پہنچ جاتا ہے۔ پچھوا کے بارے میں یہی بات اہم نہیں کہ وہ ہجرت کر کے پاکستان آتا ہے بلکہ یہ بھی ہے کہ وہ آنے کے بعد پھر واپس چلا جاتا ہے۔

پچھوا کو ہم ہجرت کرتے ہوئے نہیں بلکہ ہجرت کے بعد پریشان حال زیادہ دیکھتے ہیں جب اس کا تھل بیڑا کہیں نہیں لگتا۔ وہ برابر ہاتھ پاؤں مارے جاتا ہے، کبھی تلاش معاش میں بے حواس ہو رہا ہے کبھی زمین داروں سے اللہ واسطے بیگھہ دو بیگھہ زمین مانگنے پر کمربستہ ہو جاتا ہے۔ اس دوران راوی کو وہ بتدریج بگڑتے اور تباہ ہوتے نظر آتا ہے، یہاں تک کہ وہ اپنی پچھلی شان شوکت، آن بان کی پرچھائیں بن کر رہ جاتا ہے— اپنی بربادی کی داستان۔ اس کے زوال میں رزمیہ شان پیدا نہیں ہو پاتی اور وہ افسانے کا کردار بن کر رہ جاتا ہے۔ دیکھتے ہی دیکھتے وہ قابل رحم کردار بن کر رہ جاتا ہے— اپنی پچھلی صورت حال کی مسخ شدہ تصویر۔

تب وہ ایک اور حیران کن کام کرتا ہے۔ وہ واپس کیوں چلا گیا؟ پچھوا نے ایسا کیوں کیا؟ افسانے کے راوی کی طرح

ہم بھی یہ سوال کرنے لگتے ہیں اور افسانے کے اندر افسانہ لکھنے والا راوی اس سوال سے دوچار ہو کر مزید ستم ظریفی کا مرتفع معلوم ہونے لگتا ہے۔ وہ بچھوا کے لیے ایسی شان مانگ رہا ہے اور خود irony کا شکار ہوا جا رہا ہے مگر بچھوا کا عمل ہمیں دنگ کر دیتا ہے۔ بچھوا کے طرزِ عمل کو سمجھنے کے لیے صرف یہ نہیں کہ وزیرہ زمین دار کا مفصل تحقیقی جائزہ معاون معلوم ہوتا ہے بلکہ اس تجزیے کے ورق الٹتے ہوئے مجھے بچھوا بے طرح یاد آنے لگتا ہے — کیا اس کی رزمیہ ابھی تک بن لکھی ہے؟

اس بن لکھی رزمیہ کے عین بیچ میں ایک سوال ہے — بچھوا آکر واپس کیوں چلا گیا؟ اتنے جتن کر کے وہ آیا اور پھر چلا گیا — مگر کیوں؟ بچھوا کا ماجرا ۱۹۴۸ء کے بعد سے اس پلٹتی ہوئی لہر کا حصہ جب شمالی ہندوستان سے آئے ہوئے بہت سے "مہاجرین" نے اپنے گھروں کی واپسی کا راستہ اختیار کیا۔ اس واپسی کی "زبردست اہمیت" کا ذکر کرتے ہوئے وزیرہ زمین دار نے نظریہ سازی کرتے ہوئے لکھا ہے:

"دریافت کا کوئی بھی دعویٰ، علم کے کسی سلسلہ مراتب پر تعمیر ہوتا ہے جو خاموشیوں کا ڈھانچہ تیار کرتا ہے۔ تاہم خاموشیاں صرف اس چیز سے پیدا نہیں ہوتیں جو کچھ کہا جاتا ہے، بلکہ اس سے بھی جس کے پوچھنے کو ہم اہم سمجھتے ہیں۔ یہ 'ناقابلِ بیان' اور 'ناقابلِ غور' کے نقطۂ اتصال پر ہی ہوتا ہے کہ ذاتی تجربہ تاریخ کے معنویت سے پہلو بچا لیتا ہے......"[۱۳]

ماضی کے خاموش کرا دیے جانے والے منطقوں کے اس تجزیے کی بنیاد Trouillot کے تجزیے سے حاصل ہوئی ہے[۱۴] مگر 'ذاتی تجربہ' اور 'تاریخ' کا یہ موازنہ بچھوا کی ابتلاء کو سمجھنے میں معاون ثابت ہو سکتا ہے۔ اس کے باوجود بچھوا کا کردار اس طرح کی "کیس اسٹڈی" نہیں بنتا جس طرح وزیرہ زمین دار نے رفیع بھائی اور ان کے خاندان والوں کے معاملے کی دستاویزی شہادت اپنی کتاب کے اس باب میں درج کی ہے۔ بچھوا واپس جانے سے پہلے یہاں بسنے کی اور اپنے ڈھب کی زندگی گزارنے کی پوری کوشش کر کے دیکھتا ہے، تب کہیں جا کر چپکے سے نکل جاتا ہے۔ ہمیں اس کے جانے کی خبر بھی بیان کار راوی سے ملتی ہے جو اس معاملے کے بارے میں اپنے تاثرات ہمارے سامنے رکھ رہا ہے۔

"بچھوا جب تک پاکستان نہیں آیا تھا خالص افسانوی کردار تھا لیکن یہاں آکر وہ اچھا خاصا سیاسی مہرہ بن گیا ہے۔ اب میں اس کے متعلق جب بھی کچھ سوچتا ہوں میرا قدم سیاست کی سنڈاس میں جا پڑتا ہے۔ اسے مکان کیوں نہیں الاٹ ہوا۔ اسے نوکری کیوں نہیں ملتی۔ اسے ہندوستان واپس کیوں بھیجا جا رہا ہے۔ غرض جس پہلو سے بھی میں اس کے بارے میں سوچتا ہوں، سیاست کی بھول بھلیاں میں پھنس جاتا ہوں......"[۱۴]

اور اس سے ذرا آگے چل کر روزنامچے کے اگلے دن کے اندراج میں بچھوا کردار کے درجے سے بھی گرنے لگتا ہے۔

"میری تخلیقی لگن سرد ہوتی جا رہی ہے اور بچھوا کی شخصیت میں جو افسانویت تھی جو جادو تھا وہ زائل ہوتا جا رہا ہے۔ مجھے تو اب وہ کسی طرف سے آدمی ہی نظر نہیں آتا۔ اچھا خاصا شطرنج کا مہرہ ہے۔ اس خانے سے پٹا تو اس خانے میں آ گیا۔ اب اس خانے سے اسے پھر اس خانے میں دھکیلا جا رہا ہے۔ ایسا شخص میرے ناول کا ہیرو کیوں کر بن سکتا ہے۔ ناول کے کردار تو آدمی ہوا کرتے ہیں......"[۱۵]

اپنی گراوٹ میں بچھوا مستقل ان سوالوں کے جواب فراہم کر رہا ہے جن کو راوی اٹھا رہا ہے مگر جواب دیکھتے ہوئے

بھی لکھ نہیں رہا۔ جو وہ لکھ پا رہا ہے وہ اس کی دم توڑتی ہوئی اور پسپا ہوتی ہوئی تخلیقی قوت کے باوجود افسانہ بن رہا ہے، وہی افسانہ جس کے ادھورے رہ جانے کا اسے گلہ ہے۔ اظہار کی نارسائی اور تحریر کے ادھورے پن کے بلند بانگ شکوے کے باوجود ستم ظریفی یہ ہے کہ وہی بن گیا جس کے نہ بننے پر وہ افسوس کر رہا ہے۔ پچھوا چلا گیا لیکن جو باقی رہ گیا وہ افسانہ ہے، ویسا ہی افسانہ جس کے لکھے جانے کے بیان پر راوی کے لہجے میں زہرخند در آتا ہے:

"اللہ میاں چاہیں تو کیا نہیں ہوسکتا اور انسانوں کی ہلاکت تو خاصا دل چسپ مشغلہ ہے......"[١٦]

واقعی ہے تو سہی، تقسیم اور ہجرت کے افسانوں سے خوب اچھی طرح ظاہر ہوتا ہے۔ پاکستان والوں کو پاکستان مل گیا، بیان کار راوی کو نہ، نہ کرتے ہوئے بھی افسانہ مل گیا مگر غریب پچھوا کہیں کا نہ رہا۔ اس کو چین سکون نہ وہاں ملا اور نہ یہاں۔ اس کے لیے ٹھکانہ یہاں ہے اور نہ وہاں۔ اس کو قفس میں چین آتا ہے اور نہ آشیانے میں۔ بے آسرا اور تقریباً مہمل سی موت کے علاوہ اس کے پاس کوئی اور چارہ نہیں۔ اس کا رزمیہ لکھا گیا تو رزمیہ نہ بن پانے کی خلش میں:

"میں قادر پور کی مہا بھارت کیوں کر لکھوں۔ اس مہابھارت کا ارجن تو ناکامی کی تصویر بن کر پاکستان کے گلی کوچوں میں گھوم رہا ہے۔ اسے مکان کی تلاش ہے۔ وہ روزگار چاہتا ہے۔ یہ دونوں چیزیں اسے نہیں ملتیں اور وہ اپنے مقام سے گرتا چلا جارہا ہے......"[١٧]

ارجن، اپنی مہابھارت سے باہر نکل آیا اور انتظار حسین کے تمام کردار اپنے رزمیے کے فریم سے باہر نکل کر پاکستان کے گلی کوچوں میں گھوم رہے ہیں۔ پلٹ کر رزمیے سے دوبارہ جڑ جانے کا امکان ان کے لیے ختم ہو چکا ہے اور ان کی مسلسل نارسائی افسانہ بنتی جاتی ہے، پیہم اور متواتر افسانہ......

جو رزمیہ شروع ہو کر تکمیل تک پہنچ نہیں پاتا، وہ افسانہ بن جاتا ہے۔ مگر افسانے کے فریم کے باہر اس میں ستم ظریفی کے بجائے حقیقت حال آجاتی ہے۔ اپنے افسانے کی مخالفت میں سب سے زیادہ زور سے انتظار حسین خود ہی بول اٹھتے ہیں، ہجرت کے معاملے میں بھی وہی صورت حال پیدا ہو جاتی ہے۔ ان کا نقطۂ نظر ایک باقاعدہ رائے بن کر سامنے آتا ہے اور وہ رائے اکہری معلوم ہونے لگتی ہے جس وقت وہ ہجرت کو تجربے یا افسانوی ماجرا کے بجائے نظریاتی رنگ میں پیش کرنے لگتے ہیں۔ ان کا Theorization، ان کے برملا novelization سے مخالف انداز میں سامنے آتا ہے، چاہے اس سے نتیجہ یا فیصلہ جو بھی حاصل ہو۔ "بن لکھی رزمیہ" اور "سانجھ بھئی چوندیس" کے کئی برس بعد وہ مضمون لکھتے ہیں 'ہمارے عہد کا ادب' جس میں اپنے طور پر وہ تجزیہ پیش کرتے ہیں اور اس سے حتمی فیصلے اخذ کرتے ہیں۔ مضمون کا آغاز پروست کے ناول میں پرانی جگہوں کی یاد سے ہوتا ہے اور یہاں سے وہ زمانوں کی تبدیلی کو طرز احساس سے منسلک کر کے دیکھتے ہیں۔ نئے زمانے کے شروع ہو جانے اور پرانے زمانے کے پیچھے نہ ہٹنے کا سلسلہ فسادات سے تانک دیتے ہیں۔

فسادات اور ان کے بارے میں لکھے جانے والے افسانے اب اتنا وقت مزید گزر جانے کے بعد کسی نئے طرز احساس کے نقیب معلوم نہیں ہوتے اور نہ ان میں دور رس تبدیلیاں پڑھی جا سکتی ہیں۔ انتظار حسین کے اس مضمون پر جوابی اعتراض کرتے ہوئے انور عظیم نے جہاں اور باتیں لکھی ہیں جن میں مجھے مناظراتی رنگ نمایاں نظر آتا ہے، یہ بات زیادہ قرین قیاس معلوم ہوتی ہے۔[١٨]

''انتظار حسین اس عہد کا سب سے اہم تجربہ فسادات کو بتاتے ہیں لیکن اس خیال میں معقول ترمیم کی ضرورت ہے تاکہ اس عہد کی تخلیقی سرگرمیوں کی وسیع تر حقیقت کا احاطہ کیا جا سکے۔ اس عہد کا تجربہ محض فسادات نہیں تھے بلکہ تقسیم ہند اس عہد کی اصلی تجربہ تھا۔ اس تاریخی حقیقت نے جو ردعمل پیدا کیے، ان کی بہت سی شکلوں میں سے ایک فسادات تھے جن کے زہریلے سوتے دراصل سیاست کی زمین میں دبے ہوئے تھے۔ فسادات تو گویا مرض کی علامت تھے، جراثیم تو کہیں اور تھے......''

انتظار حسین نے فسادات کو اس عہد کا 'سب سے اہم تجربہ' ان الفاظ میں قرار نہیں دیا بلکہ اس پر معترض ہوئے ہیں، لیکن ان کی اہمیت کو تقسیم کے مقابلے میں فوقیت دی ہے۔ فسادات سے گزر کر وہ ہجرت کا ذکر لے آتے ہیں اور اسے نئے طرزِ احساس سے پیوستہ کر کے دیکھتے ہیں۔ انہوں نے لکھا:

''نئے لکھنے والوں کے یہاں عہد کا تجربہ ہجرت کے وسیع تر معنوں میں تعریف کیا گیا ہے اور ہجرت مسلمان قوم کی تاریخ میں ایک ایسے تجربے کا مرتبہ رکھتی ہے جو بار بار اپنے آپ کو دہراتا ہے اور خارجی اور باطنی دکھ درد کے لیے عمل کے ساتھ ایک تخلیقی تجربہ بن جاتا ہے......''۱۹۰

وہ اس لفظ کے استعمال کو توسیع دیتے ہوئے نقل مکانی اور بے دخلی سے آگے لے جاتے ہیں، اور یہ لکھتے ہیں کہ جن لوگوں نے اس سرزمین پر بیٹھے بیٹھے نقشے کو تبدیل ہوتے دیکھا وہ بھی نئے ملک میں داخل ہوئے اور اسے بھی ہجرت کے زمرے میں شمار کرنا چاہیے۔ اب یہ ہجرت طبعی سے زیادہ ذہنی بن گئی، اور اس استدلال سے جو نتیجہ اخذ کرنا چاہتے ہیں، وہ دو ٹوک ہے:

''ہجرت کے اس تصور کو قبول کر لیجیے تو وہ ایک خارجی واقعے سے بڑھ کر ایک روحانی صورت حال نظر آئے گی اور شاید اسی صورت میں ہم اس عہد کے تجربے سے تعارف حاصل کر سکتے ہیں۔''

اس کی مثال کے لیے وہ قرۃ العین حیدر اور ناصر کاظمی کے نام پیش کرتے ہیں۔ اب وہ اس معاملے کو اس مقام پر لے آتے ہیں جہاں وزیر وزمین دار کے پر جلتے ہیں اور انور عظیم بہت پیچھے رہ جاتے ہیں۔ انتظار حسین کے استدلال کو صحیح یا غلط، سیاہ یا سفید قرار نہیں دیا جا سکتا کہ ان کی Positioning، بیش تر Speculation پر مبنی ہے۔ ایک افسانہ نگار کا قیاس — جو واقعہ بھی ہے اور افسانہ بھی۔ اس مضمون میں بیسویں صدی کے اردو ادب کا حال پڑھ کر مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے گویا وہ سب انتظار حسین کے تخیل میں موجود ہے، محض ادبی تاریخ نہیں کوئی نیا طلسم ہوش ربا ہے جسے اس حکیم نے کمال ذہانت سے باندھ دیا ہے۔ میر کے بقول،

عالم کسو حکیم کا باندھا طلسم ہے
کچھ ہو تو اعتبار بھی ہو کائنات کا

تقسیم اور ہجرت کے پل صراط کو پار کرنے کے بعد وہ مضمون کے سب سے زیادہ وقیع حصے کی طرف آتے ہیں — ماضی کی افادیت، تقسیم اور ہجرت کے مراحل کا منطقی نتیجہ وہ ماضی سے دوبارہ اور زیادہ بامعنی تعلق استوار ہونے کو گردانتے ہیں۔ ماضی کی یہ دریافت اس مضمون کا نمایاں وصف ہے۔ انہوں نے لکھا:

''ہجرت کے تجربے کے ساتھ ساتھ ماضی کی قسمت خوب جاگی ورنہ اسے تو تقسیم سے پہلے کے لکھنے والے ایک فالتو چیز سمجھ کر

رد کر چکے تھے.....'' [۲۰]

وہ اپنی پیش رو نسل کی روش سے روگردانی کر رہے ہیں اور اپنے طرزِ احساس کو مستحکم کر رہے ہیں۔ یہ صرف اپنے سے پہلے آنے والوں سے بیزاری یا اوپر تلے کی بہن بھائیوں والی ضد نہیں بلکہ اس کے پیچھے ایک مختلف تلاش کارفرما نظر آتی ہے۔ اسی مضمون میں آگے چل کر انہوں نے لکھا ہے:

''آدمی حاضر میں سانس لیتا ہے مگر اس کی جڑیں ماضی میں پھیلی ہوتی ہیں۔ مگر ماضی کیا ہوتا ہے؟ جب اس سوال پر غور کیا گیا تو تاریخ، مذہب، نسل، دیومالا، پرانے قصّے کہانیاں اور عقائد و توہمات سب معرضِ بحث میں آ گئے۔ اس پیچ در پیچ نقشے نے سوال کو بہت الجھایا اور نئے لکھنے والے کے لیے ایک گرہ کی صورت اختیار کر گیا۔ ہماری جڑیں کہاں ہیں؟ اب یہ پیچیدہ سوال ہمارے ادب کا مرکزی سوال ہے اور نئے طرزِ احساس کی نمائندگی کرتا ہے.....'' [۲۱]

میرے نزدیک یہی اس مضمون کا بنیادی نکتہ ہے۔ پچھلی نسل سے بغاوت سے بڑھ کر ماضی سے تجدیدِ تعلق کا اعلان اس مضمون کی اہمیت کی اساس اور تصورات کے اس پورے سلسلے میں یہی انتظار حسین کی سب سے بڑی عطا کہ انہوں نے ماضی کو بحال کیا۔ لمحۂ موجود کی اسیری ہی نہیں، ہم رفتہ و گزشتہ کے سزاوار بھی نظر آتے ہیں۔

تقسیم اور ہجرت کے مرحلوں سے گزر کر ماضی کا رُخ کرتے ہیں تو اس میں لامحالہ ناسٹلجیا کا رنگ ابھر آتا ہے۔

ماضی کا یہ تذکرہ جس طرح ان مضامین میں داخل ہوتا ہے وہ کئی اعتبار سے اہم ہے اور اس کے ذریعے سے ایک نیا دریچہ وا ہو جاتا ہے۔ انتظار حسین اردو ادب کے ایسے کولمبس ہیں جو ایک نئی دنیا کے بجائے پرانی دنیا کو از سرِ نو دریافت کرتے ہیں، وہ دنیا جو جانے ان جانے بھلا دی گئی تھی اور پوری طرح فہم کی گرفت میں لائے بغیر مسترد کر دی گئی تھی۔ انتظار حسین کے ہاتھوں ماضی کی اس 'نامانوس' دنیا کی بازیافت اس لیے اور بھی نمایاں نظر آتی ہے کہ یہ کارنامہ اس وقت رائج ادبی پیرایے اور محاورے سے مطابقت نہیں رکھتا بلکہ بسا اوقات اس کی مخالف سمت میں جا رہا ہے۔ ماضی کے ذریعے سے معنی آفرینی کی خواہش رجعت پرستی کی علامت ٹھہرتی ہے اور اس حاوی محدود، یک رُخی تصور کے تحت ماضی سے اس دل چسپی کو ناسٹلجیا کا نام دے دیا گیا جس کے لیے 'مریضانہ' کا لیبل پہلے سے تیار تھا، یہ سمجھے بغیر کہ ناسٹلجیا فی نفسہ ایک پیچیدہ تصور ہے اور یورپی فکر و فلسفے میں بدلتے ہوئے تناظر کا حامل رہا ہے۔

اردو کے نقادوں میں ڈاکٹر وزیر آغا جدید علوم سے بہت واسطہ رکھتے تھے لیکن انہوں نے بھی ناصر کاظمی پر اپنے مضمون میں لکھ دیا کہ وہ پہلی قرأت میں ناسٹلجیا کا مریض معلوم ہوتا ہے مگر بعد میں اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ساتواں در کھولنے کی کوشش کر کے دیکھ سکتا ہے۔ 'ناسٹلجیا کا مریض' اس لیے بھی محلِ نظر ہے کہ اس اصطلاح کو گھڑا ہی ایک خاص ذہنی مرض کی تشخیص کے لیے گیا تھا۔ اس اجمال کی تفصیل ہیلمٹ البروک نے بیان کی ہے جن کے تحقیقی و تاریخی جائزے کے مطابق ۱۶۸۸ء میں ایک نوجوان میڈیکل اسٹوڈنٹ نے یہ نام ان لوگوں کی حالت کے لیے وضع کیا جو ''گھر واپسی کے لیے شدید لگن اور خواہش'' میں مبتلا ہو گئے تھے اور ان کے درد کو جسم کے کسی مخصوص حصّے سے وابستہ نہیں کیا جا سکتا تھا۔ [۲۲] یہ اصطلاح بھی یونانی اصولوں کے مطابق تیار کی گئی مگر ظاہر ہے کہ یہ پوری طرح ''جدید'' تھی۔ البروک کی کتاب ناسٹلجیا کو محض ایک تصور یا خیال یا تجربہ سمجھنے سے زیادہ اس کی فکری و ثقافتی تاریخ مرتب کرتی ہے اور اسے طب کی تاریخ کے ایک ضمنی اعجوبے سے بڑھ کر

"حسیت کی تاریخ" اور مابعد جدیدیت کے دور سے وابستہ کر کے دیکھتی ہے۔ یہ بحث بجائے خود بہت دل چسپ سہی، ہمارے اصل موضوع سے دور چلی جاتی ہے۔ اس کے بجائے مجھے مارگرٹ پرنو (Margrit Pernau) کے تحقیقی مقالے کا حوالہ سودمند معلوم ہوتا ہے جو ناسٹلجیا کی تاریخیت کو ۱۸۵۷ء اور ۱۹۱۳ء کے درمیان دہلی میں تخلیق کردہ نظم ونثر کے تناظر میں رکھ کر دیکھتا ہے۔[۲۳] جن جذبات کو ناسٹلجیا کا نام دیا گیا ہے، ان کے تصور کو جدیدیت میں مضمر وقت کی linearity کے خیال سے الگ کر کے دیکھنے کا بطور خاص اس مضمون میں ذکر کیا گیا ہے کہ اس صورت میں ماضی ایک اٹل اور ناقابل حصول کیفیت بن جاتا ہے، جب کہ حال ماضی سے یکسر مختلف ٹھہرتا ہے یہاں تک کہ ماضی کے تمام تجربے کم قیمت اور بے حیثیت ثابت ہوتے ہیں کہ جن سے حال کو سمجھنے اور مستقبل کا تعین کرنے میں مدد لی جاسکتی ہے۔ اس کے برخلاف ناسٹلجیا میں وقت کے حوالے سے جو احساس زیاں جاگزیں ہے، پرنو اسے غزل کے روایتی محبوب کی اس موہوم سی آرزو سے جوڑ کر دیکھتی ہیں جہاں شاعروں کی کئی نسلیں بے وطنی اور گھر کی یاد کا ذکر بھی اس داستان ستم میں شامل کر لیتی ہیں۔ ماضی سے تعلق اور جدیدیت کے دور کے حوالے سے بات کو آگے بڑھاتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے:

"While the past seems to lose its authority, the age of modernity is also the age in which the past become a source of group identity for the present and a way to imagine the future to an unprecedented extent. Nostalgia encompasses multiple temporalities and is not directed only towards the past. Rather, it is one of the ways through which the present and the future are debated.

اس نقطۂ نظر سے جائزہ لیا جائے تو افسانے "بگڑی گھڑی" سے لے کر "آگے سمندر ہے" تک اِس زمانے اور اُس زمانے کے مستقل موازنے اور مستقبل کی بے یقینی کے حوالے سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ناسٹلجیا کوئی اکہرا اقدار یا التزام نہیں بلکہ انتظار حسین کے جہانِ فن میں پیچیدہ اور تہ دار معنویت رکھتا ہے۔

اس معنویت کی طرف اشارہ نعمان نقوی نے اپنے ایک مختصر مضمون میں کیا ہے[۲۴] جس کے آغاز میں ہی وہ انتظار حسین کو "Our nostalgist...." قرار دے کر خراج تحسین پیش کرتے ہیں جو ان کے نزدیک اس لیے قابل ستائش ہے کہ وہ اپنے آپ کو بار بار دہراتا ہے۔ وہ والٹر بن یامن کے مذکورہ یہودیوں کا حوالہ دیتے ہیں جنھیں مستقبل کی تفتیش اور کرید کی ممانعت تھی، اس کے برخلاف یاد کرتے رہنے کی ہدایت تھی۔ نعمان نقوی لکھتے ہیں:

Intizar Husain appears ascetically opposed to artiaculating on empancipatory politics forthe future. Yet, there is in his works of memory a lost, a losing utopia of the past __ a 'meta-utopia' , if we remember that 'meta' in Greek points not just to a beyond, but to a past, both to an intensification and a retroversion.

یادیں اور بچھڑے ہوؤں کا ہُوکا، ناسٹلجیا اپنے نوع کے مطابق یوٹوپیا میں لے جاتا ہے جہاں حال کی محفلوں میں گزشتہ زمانے کا ذکر لمحۂ موجود کی کشش کی شدت (intensification) بن کا داخل ہوتا ہے۔ نعمان نقوی نے "بن لکھی رزمیہ" کا حوالہ دیا ہے لیکن یہ کیفیت "بستی" اور اس سے بھی بڑھ کر "آگے سمندر ہے" میں نمایاں ہے۔ اس احساس کو وہ

تقسیم اور ''ترقی'' کے مروجہ نقطۂ نظر سے جوڑ کر دیکھتے ہیں:

Intizar Husain, Perhaps alone among south Asian writers, has held together in his thinking and writing, in his singularly anamnestic, mournful narratives, the thought of progress and the thought of Partition.

نعمان نقوی کا یہ مختصر مقالہ مزید کہتے کہتے جیسے رُک سا جاتا ہے۔ اس میں ''بستی'' اور ''دلّی تھا جس کا نام'' کا حوالہ آتا ہے لیکن نیا گھر'' اور ''آگے سمندر ہے'' میں اس طرزِ استدلال کی مزید توسیع اور اطلاق کی گنجائش پھر بھی رہ جاتی ہے۔ وہ یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ آخر وہ کون سا دیس ہے جس میں بسیرا کرنے کے بعد انتظار حسین لکھتے ہیں اور وہ کون سا دیس ہے جس سے وہ دور ہو گئے ہیں۔ مضمون میں ''دلّی تھا جس کا نام'' کے شہر دلّی کا حوالہ آیا ہے لیکن جس دیس کے بارے میں سوال کیا گیا ہے وہ کوئی طبیعی شہر نہیں۔ اس شہر کی گم شدگی کا احوال اور یادوں میں جھلک دیکھ لینے کا سراغ تقسیم اور نقل مکانی کے تسلسل میں ملتا ہے۔

ماضی اور مستقبل کے درمیان مکالے کی اس کیفیت کے نزدیک کوئی پہنچ سکا ہے تو شاعر:

؎ کبھی چھوڑی ہوئی منزل بھی یاد آتی ہے راہی کو
کھٹک سی ہے جو سینے میں غم منزل نہ بن جائے

کوئی تعجب کی بات نہیں کہ یہ شعر ناصر کاظمی کا نہیں، اقبال کا ہے۔ بات یہ ہے کہ چھوڑی ہوئی منزل کی یاد اور سینے کی کھٹک میں کیا علاقہ ہے۔ غم منزل ہمیں کس طرف لے جا رہا ہے۔ یاد کی کھٹک اور غم منزل کے درمیان توافق انتظار حسین کے جہانِ فن کا ایک مستقل موضوع بن کر سامنے آتا ہے۔

بنگلہ دیش کی ناقد اور مترجم نیاز زمان نے انتظار حسین سے ایک انٹرویو مارچ ۲۰۰۳ء میں لاہور میں لیا اور ڈھاکہ کے انگریزی اخبار ''نیو ایج'' (New Age) میں ۲۶ جون ۲۰۰۳ء کو شائع ہوا۔ انٹرویو کے ساتھ ''برہمن بکرا'' کا الوک بھلّے کا انگریزی ترجمہ بھی شائع ہوا۔ پروفیسر نیاز زمان ڈھاکا یونیورسٹی کے شعبۂ انگریزی سے وابستہ رہی ہیں اور انہوں نے بنگلہ دیش کے افسانوں کے کئی مجموعے انگریزی میں مرتب کیے ہیں۔ انہوں نے تقسیم سے متعلق اردو، بنگالی، انگریزی زبانوں کے نمائندہ ناولوں کا محاکمہ بھی لکھا ہے۔

اس انٹرویو میں ''تقسیم'' کے بارے میں سوال پوچھا گیا ہے کہ مصنف اس کے بارے میں کیا رائے رکھتا ہے۔ انتظار حسین کا جواب بھی اہم ہے کہ وہ اس بارے میں دوٹوک رائے کا اظہار کرتے ہیں:

''میں نہیں سمجھتا کہ ہم اب یہ سوال کر سکتے ہیں کہ یہ صحیح تھا یا غلط۔ یہ کام مؤرخوں کا ہے۔ یہ ہماری تاریخ کا حصہ بن چکا ہے اور ہمیں اسے قبول کر لینا چاہیے۔ زیادہ تر تاریخی واقعات ناقابلِ قبول ہوتے ہیں مگر ہم ان کے ساتھ جینا سیکھ لیتے ہیں۔ تاریخ بہت ظالم ہوتی ہے۔ وہ افراد کی پرواہ نہیں کرتی۔ ۱۹۴۷ء میں جو کچھ ہوا وہ حقیقت ہے۔ پاکستان بھی ایک حقیقت ہے......''

پاکستان کی حقیقت کا اعادہ پاکستان کے افسانہ نگار نے پورے زور و شور سے کیا ہے۔ اب آپ فیصلہ کیجئے کہ یہ

افسانہ ہے یا واقعہ۔

حواشی

(۱) انتظار حسین، چاند گہن، ص ۷۶
(۲) چاند گہن، ص ۷۷
(۳) قرۃ العین حیدر، آگ کا دریا، باب ۵۸
(۴) قرۃ العین حیدر، کارِ جہاں دراز ہے، جلد دوم، فصل پانزدہم، باب ۴
(۵) خلیق ابراہیم خلیق، ہجرت اردو ادب میں، شہرزاد، ادبیم، ص ۴۰
(۶) C.M. Naim, Exile, Displacement, Hijrat __ what's in a Name, The Toronto South Asian Review, 11:2 (Winter 1993)
(۷) قرۃ العین حیدر، داستانِ عہدِ گل، آصف فرخی سے گفتگو، مکتبۂ دانیال، کراچی، ۲۰۰۲ء، ص ۲۲۳
(۸) انتظار حسین، کیا کھویا کیا پایا، ہفت روزہ نصرت، لاہور، مہاجرین نمبر، جلد ۸، شمارہ ۳۱، ۵ جولائی ۱۹۵۹ء، ص ۵۵
(۹) خوشبو کی ہجرت (ایک مکالمہ)، شیخ صلاح الدین، انتظار حسین، ناصر کاظمی، حنیف رامے، سویرا، لاہور، شمارہ ۱۸، تاریخ ندارد۔
(۱۰) آصف فرخی، حرفِ من و تو، فیض احمد فیض سے گفتگو، نفیس اکیڈمی، کراچی، ۱۹۸۹ء۔ یہ انٹرویو نومبر ۱۹۸۲ء میں لیا گیا۔
(۱۱) مظفر علی سید، تنقید، مشمولہ فن اور اہلِ فن، سنگ میل، لاہور، ۲۰۱۶ء
(۱۲) وزیرہ زمین دار، طویل بٹوارا اور جدید جنوبی ایشیا کی تشکیل، اردو ترجمہ مقبول الٰہی، مشعل بکس، لاہور، ۲۰۱۳ء
(۱۳) Michel- Rolph Trouillot, Silencing the past: Power and Production of History, Beacon Press, Boston, 1995
یہ کتاب بجائے خود بہت اہم ہے اور اس کا حوالہ میں نے وزیرہ زمین دار کے توسط سے درج کیا ہے۔
(۱۴) انتظار حسین، بن لکھی رزمیہ
(۱۵) انتظار حسین، ایضاً
(۱۶) انتظار حسین، ایضاً
(۱۷) انتظار حسین، ایضاً
(۱۸) انور عظیم، "چشم زدن" کی بات، تلاش، دہلی، مشمولہ انتظار حسین، ایک دبستان
(۱۹) انتظار حسین، ہمارے عہد کا ادب، علامتوں کا زوال۔
(۲۰) انتظار حسین، ایضاً
(۲۱) انتظار حسین، ایضاً
(۱۵) Helmut Ilbruck, Nostalgia: Origins and Ends of an Unenlightened Disease, North western University Press, Evanston, 2012
(۲۲) Margrit Pernau, Nostaltia : Tears of Blood for a Lost world
(۲۳) Nauman Naqvi, A Secret South Asian meta-utopia, Seminor, 632, April 2012, page 56

●○●○●○●

چاند گہن

"چاند گہن" مصنف کی ان کتابوں میں سے ہے جن پر سب سے کم توجہ دی گئی ہے۔ اس کے بارے میں ایک آدھ مضمون ہی لکھا گیا ہے اور انتظار حسین کے ناولوں پر لکھتے وقت بہت سے نقاد اس سے صرف نظر کرکے آسانی کے ساتھ "بستی" سے شروع کرتے ہیں۔ یہ بات اس ناول کے کسی امکانی نقص سے زیادہ اس کی اپنی داخلی کیفیت کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے کہ یہ کتاب کسی حد تک ناپختگی کا سا احساس پیدا کرتی ہے جیسے ابھی کہانی میں رنگ چوکھا نہ آیا ہو۔ انتظار حسین کا پہلا باقاعدہ ناول اسی دور میں لکھا گیا جب وہ اپنے پہلے یا ابتدائی دور کے افسانے لکھ رہے تھے۔ اس کی فضا بھی انہی افسانوں سے مماثل ہے۔ اس کے باوجود اس ناول میں بعض ایسی خصوصیات موجود ہیں جو اس کا خاص رنگ ہیں اور جیسے اس میں سامنے آئی ہیں، اس طرح کسی اور کتاب میں نہیں۔ اس لیے اس ناول کو محض دوسرے ناولوں کے پیش رو کے بجائے اس کی داخلی اہمیت کے حوالے سے جانچنا پرکھنا بہتر ہوگا۔ اس کی اپنی خصوصیات مجھے اس کی پیش روی سے زیادہ قابل توجہ معلوم ہوتی ہیں۔

"گلی کوچے" کی طرح ناول کے آغاز میں انجیل کے عہد نامۂ عتیق کے ایک چھوڑ، دو اقتباسات دیے گئے ہیں جو اصل کہانی کے لیے ایک قسم کا narrative frame فراہم کر رہے ہیں۔ ایک لمحے کے لیے قاری کا ذہن ضرور ٹھٹکتا ہوگا — ان کے ذریعے سے مصنف ہمیں کیا باور کرانا چاہ رہا ہے؟ کیا ہم اس کہانی کو ان حوالوں کے ساتھ سمجھیں اور قبول کریں؟ یا پھر شاید اس کہانی کے کردار، فیاض خاں سمیت، عہد نامۂ عتیق کے اذیت رسیدہ اور زخم خوردہ پیغمبر ہیں — "بے نفت رسول" جن کے ہاں دربدری، جلا وطنی اور قوم کی بے اعتباری کا ایک مستقل سلسلہ ستم در ستم بن کر ٹوٹ رہا ہے۔ مصنف اس ادھورے اشارے کے علاوہ یہاں مزید کوئی مداخلت نہیں کرتا اور کہانی کو اپنے طور ارتقا پذیر ہونے دیتا ہے۔

مگر ناول فیاض خاں سے نہیں، بو جی سے شروع ہوتا ہے، اسی طرح کی ایک اور عمر رسیدہ گھریلو خاتون جن سے ہماری ملاقات متواتر اس مصنف کی دوسری تحریروں میں ہوتی آئی ہے۔ ناول کا آغاز خوف سے ہوتا ہے اور یہ بو جی کا خوف ہے، جو ذرا سے کھٹکے پر ڈر جاتی ہیں۔ ان کے لیے کائنات اوپر سے اترتے اندھیروں اور ان جانی، un-explained آوازوں کا ایک مجموعہ ہے۔ مصنف نے ان کے اس اوائلی قسم کے خوف کا تعارف اتنی تفصیل سے کرایا ہے کہ وہ فرد کے بجائے ٹائپ معلوم ہونے لگتی ہیں:

"بو جی واقعی دقیانوسی باتیں کرتی تھیں۔ 'مجھے شک آوے ہے' کا فقرہ تو گویا ان کی گھٹی میں پڑا تھا۔ ہر بات میں شک ہر کام میں شک۔ پتہ کھڑکا اور ان کے کان کھڑے ہوئے، الٹی آنکھ پھڑکی اور ان کا دل دھڑکا......"

غرض ایک پوری فہرست ہے جو کتاب کے دو، ڈھائی صفحے گھیر لیتی ہے۔ اس دوران ہمیں یہ بھی بتا دیا گیا ہے کہ ''بوجی کا تصور یہ تھا کہ فطرت نے سارے مظاہر نے غریب انسان کے خلاف لام بندی کر رکھی ہے......'' لیکن اس فہرست کے بعد، خارجی حالات و واقعات کے بارے میں ان کی معلومات کا تجزیہ مصنف الگ سے کرتا ہے اور وہ بھی کچھ ایسے انداز سے کہ گویا مضمون لکھ رہا ہو۔ یہ بہرحال، ابتدائی دور کے افسانوں میں ''مصنف کی آواز'' (authorial voice) کا انداز ہے کہ یہ آواز کہانیوں میں جب بھی آتی ہے الگ سے پہچانی جاتی ہے اور نفسِ مضمون پر حاوی ہو جاتی ہے۔ شاید یہ اس وجہ سے ہوتا ہے کہ کہانی کے دوران آنے والا فقرہ اس سے روکا نہیں جاتا۔ وہ دراصل یہ بتا رہا ہے کہ تلو شاہ کے مزار پر ہر جمعرات کی شام کو پیڑوں کا دونا رکھا ہوا ملتا ہے تو بوجی یہ بھول جاتی ہیں کہ دونا تو وہ خود بھجواتی ہیں۔ مصنف اب کردار کے دائرے سے نکل کر اس پر تبصرہ کرنے کے موڈ میں آ گیا ہے۔ وہ ذکر کرتا ہے کہ جو لوگ ان پیڑوں کو چکھ چکے تھے، بتایا کرتے تھے کہ ان کا ''مزہ کچھ عجیب سا ہوتا تھا گویا جنت کا میوہ کھا رہے ہوں۔'' اس کے فوراً بعد وہ یہ لکھے بغیر نہیں رہ سکتا:

''اور کچھ نہ سہی پیر جی تلو شاہ کے طفیل لوگوں کو جنت کے میووں کے مزے کا تو پتہ چل ہی گیا......''[20]

اب وہ کہانی کے فریم سے باہر نکل آیا ہے۔ اسی لیے وہ ایک خارجی مبصر کی طرح معروضی تجزیہ کر سکتا ہے:

''دراصل بوجی وقت کے بہت بعد پیدا ہوئی تھیں۔ وہ پیدا کسی زمانے میں بھی ہوتیں انہیں بہت جلدی مر جانا چاہیے تھا۔ ۲۰ء کے بعد کی حقیقتوں کو انہوں نے کبھی تسلیم ہی نہیں کیا۔ ان کے لیے دنیا کی تاریخ ۵۷ء کے غدر سے شروع ہوتی تھی اور ۱۴ء کی جنگ پر ختم ہو جاتی تھی۔ یوں ان کے ذہن میں ۵۷ء سے پہلے کی تاریخ کا بھی ایک تصور موجود تھا۔ اس میں کچھ پرستان کے قصے شامل تھے، کچھ عالم بالا کی واردات، کچھ عرب کے واقعات۔ اور یہ سب کچھ مل کر تاریخ تو نہیں تاریخ کا ایک ملغوبہ سا بن گیا تھا۔ بہرحال یہ تو ماضی کی تاریخ تھی۔ حاضر ان کے لیے غدر سے شروع ہو کر پہلی جنگِ عظیم پر ختم ہو جاتا تھا اور اس سے آگے بس ایک خلا تھا۔ بازار سے دوپٹوں کی ململ غائب ہو جانے اور گیہوں کا توڑا پڑ جانے کی وجہ سے انہیں دوسری جنگِ عظیم کا پتہ تو چل گیا تھا۔ لیکن انہوں نے اسے ایک بڑے واقعہ کی حیثیت سے کبھی تسلیم نہیں کیا۔''[21]

یہ تجزیہ آگے بڑھتا ہے اور بوجی کے یتیم بچے تک پہنچتا ہے۔ لیکن اب ہوا اور طرح چل رہی ہے۔ اور ہم بوجی کے دل چسپ واہموں سے باہر نکل کر دوسرے لوگوں تک جا پہنچے ہیں۔ اب ہماری ملاقات سبطین اور فیاض خان سے ہوتی ہے جن کے بارے میں ہمیں اطلاع دی جاتی ہے کہ ''دونوں نرے جنونی تھے۔'' مصنف ہمیں بتا رہا ہے اور ہم ان کرداروں کو باہر سے دیکھ رہے ہیں، قدرے لاتعلق اور کچھ سرسری سے انداز میں کہ ناول کا بیانیہ ان کے ساتھ دل سوزی و ہم دردی کی دعوت نہیں دیتا۔ بس ایک فاصلے سے ان کے بارے میں بتائے چلا جاتا ہے۔

ناول کے بیانیے میں گہرائی کا ایک مقام چوتھے باب کے شروع میں آتا ہے جہاں چاند گہن کا بیان کیا گیا ہے۔ فضا میں چھائی ہوئی اداسی، کتوں کے شور اور فقیروں کے ایک ٹولے کی آمد کے بعد چاند کے گہنانے کا ذکر آتا ہے، جو اس پورے nodal point کا ہے۔ سیاروں کی یہ کیفیت جلد ہی آدمیوں میں بھی منعکس ہونے لگے گی اور ایک پُراسرار، سُرریلی تصویر سی بن جائے گی:

''یوں لگتا کہ فضا کی گھگھی بندھ گئی ہے۔ ایکا ایکی کسی نامعلوم سمت سے ایک عقاب آہستہ آہستہ اُڑتا ہوا آیا۔ ایک منحوس

پر چھائیں پھر اونچی اونچی چھتوں اور مسجد کے گنبدوں پر کانپتی دکھائی دی۔ عقاب اُڑتا کسی نامعلوم سمت میں کھو گیا۔ پھر سناٹا چھا گیا۔ چاند کا رنگ کچھ اور پھیکا پڑ گیا۔ جیسے کس لق و دق صحرا میں کوئی مسافر قافلہ والوں سے چھٹ کر راستہ بھول جائے اور شروع شروع میں خوب دوڑے۔ اتنا دوڑے کہ ہانپنے لگے اور پھر تھک کر رینگنا شروع کر دے۔ کچھ اسی قسم کی کیفیت چاند پر گزر رہی تھی۔ فضا کے ویران اُجاڑ بن میں وہ اکیلا بھٹکتا پھر رہا تھا۔ اتنے میں کسی دور کی گلی سے کسی کے نوحہ کرنے کی پر اسرار آوازیں آئیں۔ یہ پُر اسرار دھیمی آوازیں چند لمحوں کے لئے تیز ہو گئیں مگر پھر مدھم پڑ گئیں۔ چاند کی شکل بدلنے لگی اس کا ایک کنارہ سرخ پڑ گیا جو مکان سنسان ویران پڑے تھے وہ ایکا ایکی ایک خوف ناک قسم کے شور سے گونج اُٹھے۔ عورتیں، بچے اور مرد چھتوں پر چڑھ گئے تھے اور شور مچا رہے تھے، چیخیں مار رہے تھے۔ پھر ننگ دھڑنگ فقیروں کا ایک گروہ سرپٹ آتا دکھائی دیا۔ میلے کچیلے سیاہ توا جسم، ڈراؤنے چہرے، لال لال آنکھیں، گردنوں کی رگیں پھولی ہوئی، سانس چڑھے ہوئے۔ انہوں نے گلوں میں جھولیاں ڈال رکھی تھیں۔ وہ دوڑتے ہوئے چل رہے تھے اور بے طرح شور مچا رہے تھے۔ سیاہ کتوں کا ایک پورا ہجوم بھونکتا ہوا ان کے پیچھے دوڑ رہا تھا۔ ہر دروازے پر پہنچ کر وہ گودیاں پھیلا دیتے اور گودیوں میں اناج آ پڑتا۔ وہ پھر دوڑتے ہوئے آگے بڑھتے اور سیاہ کتے جو انہیں رکتا ہوا دیکھ کر چپ ہو جاتے تھے پھر بھونکتے ہوئے دوڑنے لگتے چاند پر ایک کرب کی کیفیت طاری تھی۔ سرخی پھیلتی گئی، گہری ہوتی گئی۔ سرخی اور پھیلی ...... اور گہری ہوئی ...... آدھا چاند سرخ ہو گیا، آگ کے انگارے کی طرح دہکنے لگا، تلوار کے گھاؤ کی طرح خونا خون ہو گیا۔ پھر ایک سمت سے غبار اٹھا۔ زرد زرد غبار بلند ہوتا گیا، پھیلتا گیا۔ آندھی کے جھکڑ چلنے لگے۔ دیکھتے دیکھتے فضا میں مکروہ صورت عورتوں کا جلوس نمودار ہوا خون سے لت پت بے سر کے جسموں پر وہ سوار تھیں۔ ان کے لمبے لمبے خشک بالوں سے آگ کی لپٹیں اُٹھ رہی تھیں اور بل کھاتا ہوا سیاہ دھواں ان کے منھ سے نکل رہا تھا۔ ان کی زبانیں نکلی ہوئی تھیں۔ ان سے خون کی بوندیں ٹپک رہی تھیں اور اس جلوس کے ساتھ ساتھ گرج کی آواز سنائی دی۔ زمین ہلنے لگی۔ عمارتیں اڑا اڑا دھم کر کے گرنے لگیں۔ لوگ گھروں کو چھوڑ چھوڑ کر بھاگنے لگے۔ مسجد کے مینار سرنگوں ہو گئے اور فضا میں ایک گرجدار آواز گونجی "گر پڑا۔ بڑا شہر گر پڑا۔" کسی نامعلوم سمت سے کس کے نوحہ کرنے کی آواز آ رہی تھی۔ "اے بڑے شہر۔ اے بستیوں کی ملک۔ افسوس۔ افسوس" ...... ایک ہلکی سی چیخ کے ساتھ بوجی کی آنکھ کھل گئی۔ ان کا جسم تھر تھر کانپ رہا تھا۔ اور دل، بس یوں معلوم ہوتا تھا کہ کوئی چیز بار بار بڑی تیزی سے سینے کی پسلیوں سے آ کر ٹکراتی ہے اور بار بار ایسا لگتا کہ اب پسلیاں چٹخیں اور اب کلیجہ اچھل کر باہر نکلا۔ بوجی کو بہت دیر تک تو یہ احساس ہی نہ ہوا کہ وہ واقعی جاگ پڑی ہیں۔ وہ پوری فضا اپنی شدت کے ساتھ ان کے تصور پر بدستور سوار رہی۔ البتہ اس کا سلسلہ درہم و برہم ہو گیا تھا۔ کبھی کوئی تصویر نظر کے سامنے آ جاتی۔ کبھی اس نوحہ کی آواز سنائی دینے لگتی۔ "اے بڑے شہر اے بستیوں کی ملک۔ افسوس افسوس" ...... ایک ہلکی سی چیخ کے ساتھ بوجی کی آنکھ کھل گئی۔ ان کا جسم تھر تھر کانپ رہا تھا۔ اور دل، بس یوں معلوم ہوتا تھا کہ کوئی چیز بار بار بڑی تیزی سے سینے کی پسلیوں سے آ کر ٹکراتی ہے اور بار بار ایسا لگتا کہ اب پسلیاں چٹخیں اور اب کلیجہ اچھل کر باہر نکلا۔ بوجی کو بہت دیر تک تو یہ احساس ہی نہ ہوا کہ وہ واقعی جاگ پڑی ہیں۔ وہ پوری فضا اپنی شدت کے ساتھ ان کے تصور پر بدستور سوار رہی۔ البتہ اس کا سلسلہ درہم و برہم ہو گیا تھا۔ کبھی کوئی

تصویر نظر کے سامنے آ جاتی۔ کبھی اس نوحہ کی آواز سنائی دینے لگتی۔ '' اے بڑے شہر۔ اے بستیوں کی ملکہ۔ افسوس افسوس۔ افسوس'' لیکن وقت بڑا ظالم ہے کیسی ہی شدید کیفیت ہو، وقت کے ساتھ خود بخود دھیمی پڑنے لگتی ہے۔ [illegible]

یہ پُر ہیبت عبارت مصنف کے عمومی انداز سے الگ بنی ہوئی ہے اور ان کی دوسری تحریروں سے بھی ممتاز نظر آتی ہے کہ گوتھک کی حدوں کو چھوتی ہوئی دہشت کی تصویر اور کہیں نظر نہیں آتی۔ '' چاند گہن'' کے متن کے لحاظ سے بھی یہ منفرد ہے کہ اس انداز کی عبارت یا اس کا تسلسل دوبارہ سامنے نہیں آتا۔ خوف اور بے یقینی کے لمحوں کا بیان ان کے تقریباً سبھی ناولوں میں کسی نہ کسی مقام پر ہوا ہے لیکن اس انداز میں نہیں۔ بیان میں دہشت کا رنگ آہستہ آہستہ بڑھتا جاتا ہے اور اسی دوران حقیقت اور واہمے کی درمیانی سرحد عبور کر کے ایک نامعلوم کیفیت میں داخل ہو جاتا ہے جو قدیم داستانوں اور بھیانک خوابوں سے عبارت ہے۔ پھر اسی طرح ہمیں یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ بیانیہ خوف اور خواب کی اس ملی جلی کیفیت سے کب باہر نکلا۔ بلکہ نکل آیا یا اسی میں معلق رہ گیا ایک ابد کے لیے۔

چاند کے گہنانے کا بیان اتنا موثر نہیں کہ جتنا، مثلاً ''دن'' میں آندھی کا بیان، لیکن رضی عابدی نے اس ناول پر لکھتے ہوئے اس حصے پر ٹی ایس ایلیٹ کی ''ویسٹ لینڈ'' کے گہرے اثرات کی نشان دہی کی ہے۔ انہوں نے لکھا ہے:

''خوف و دہشت کی اس تصویر کشی میں انتظار (حسین) ٹی ایس ایلیٹ اور ''عہد نامۂ قدیم'' کے ساتھ داستانوں، ہندو دیو مالا اور فسادات کی تصویروں کو ملا کر ایک خوب صورت اور موثر مونتاژ ...... بنایا ہے اور یوں ان تصویروں میں مکمل مشرقیت آ گئی ہے اور یہی انتظار حسین کا فنی کمال ہے۔

یہ بہت حد تک قرین قیاس ہے کہ خوف و دہشت کی اس طرح تصویر کشی کا فن انہوں نے براہِ راست ٹی ایس ایلیٹ سے ہی لیا ہے جو اس صدی کی پانچویں اور چھٹی دہائی میں لاہور کے ادبی حلقوں کا مقبول ترین موضوع تھا۔'' [illegible]

وہ خوف کے اس motif کو ایلیٹ کی طرح انتظار حسین کے لیے بھی واضح اور اہم قرار دیتے ہیں۔ خوف کی فضا براہ راست معاصر حوالہ اس وقت بن جاتی ہے جب ناول کے اگلے موڑ پر دلی پہنچ جاتا ہے۔ یہ وہی دلی ہے جس کی فضا پر جھٹپٹے کا عمل احمد علی نے اپنے ناول Twilight in Delhi میں دکھایا تھا۔ فیاض خاں کو بھی اسی طرح جھٹپٹا دکھائی دے رہا ہے اور وہ اس عالم میں چاند کو گہناتے ہوئے محسوس کر رہا ہے:

''شام کے جھٹپٹے میں یوں بھی فضا میں ایک سوز ایک درد کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور آس پاس کوئی تاریخی کھنڈر ہو تو اس سوز میں دو گنا چوگنا اضافہ ہو جاتا ہے اُس وقت لال قلعہ کو دیکھ کر مجھ پر وہ کیفیت گزری جو چاند کو گہناتے دیکھ کر گزرتی ہے چاند گہن میں تپش سے زیادہ سوز کی کیفیت ہوتی ہے وہ ایک کربناک کیفیت ہوتی ہے۔ لیکن اس میں آواز نہیں ہوتی۔ ارتعاش نہیں ہوتا۔ اس وقت میری آنکھوں میں جھٹپٹے میں ڈوبے ہوئے وہ لال قلعہ کے در و دیوار پھر رہے ہیں اور مجھے یوں محسوس ہو رہا ہے کہ چاند آسمان پر خاموشی سے کرب کے عالم میں گہناتا چلا جا رہا ہے۔'' [illegible]

کردار کے باطنی عمل اور اندرونی سے شکست و ریخت واقفیت کا ایک موقع ہمیں اس وقت ملتا ہے جب کہانی کا عمل بڑھ جاتا ہے اور فیاض کے روزنامچے کے ذریعے سے آگے بڑھتا ہے۔ لیکن اس روزنامچے میں بھی دن گزرتے چلے جاتے ہیں، احساس پوری طرح ڈھلنے نہیں پاتا۔ اس کردار کی وجودی صورت حال پوری طرح سامنے آتی ہے تو وہ ناول کا نقطۂ عروج ہے اور اس کا اختتام بھی:

''وہ تھکن جو میرے جسم اور میری روح میں رچ گئی تھی۔ اس کا احساس زائل ہو چلا ہے۔ اب مجھے یوں لگتا ہے کہ میرا جسم پتھر کا ہوتا جا رہا ہے۔ بھورے بھورے ڈراؤنی صورتوں والے بندر مجھ پہ لپک رہے ہیں اور میں انہیں چپ چاپ دیکھ رہا ہوں۔ میری مدافعت کی قوت زائل ہو چکی ہے۔ میرے عجز تک کا جسم پتھر کا ہو چکا ہے اور جمود کی کیفیت دھیرے دھیرے اوپر کی طرف بڑھ رہی ہے اور میرے نڈھال ہوتے ہوئے دل کو چھو لینا چاہتی ہے۔ کچھ گہن کی سی کیفیت ہے۔ گہن؟ ..... چاند کو گہن لگ رہا ہے۔ چپ چاپ دھیرے دھیرے — میں گہنا رہا ہوں یعنی فیاض خاں گہنا رہا ہے — اس کی روح گہنا رہی ہے۔ ..... ؟''

اس کے بعد کی کتابوں کی روشنی میں یہ انجام ہمیں کچھ اور معنی خیز معلوم ہوتا ہے۔ ڈراؤنی صورتوں والے بندر کئی کہانیوں میں لپکتے ہوئے سامنے آتے ہیں۔ پتھراتے ہوئے آدمی کا یہ احساس ''آخری آدمی'' کی یاد دلا دیتا ہے جو اپنی جون بدلنے کے تکلیف دہ اور زوال آمادہ عمل سے گزرتا ہے۔ یوں یہ ناول ہمیں ان کیفیتوں کے لیے پہلے سے آگاہ کر رہا ہے کہ بے اعتباری اور زوال کی منزلیں اب اور آگے آنی والی ہیں۔

اس پیش بینی کے علاوہ یہ ناول ''بن لکھی رزمیہ'' اور ''دن'' کی فضا کے درمیان ایک رابطے کی شکل بھی قائم کرتا ہے۔ اپنے طور پر خود کوئی گہرا نقش قائم کیے بغیر یہ ان تحریروں کی دُنیا میں قدم رکھنے کے لیے تیار کرتا ہے۔

اس ناول کا کئی سطحوں پر مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ بوجی کا دو ٹوک اور واضح خطوط میں اُجاگر کیا جانے والا مادر سری کردار، ماضی سے اٹوٹ اور inviolable رشتہ، اس کے مقابلے میں حال کا دھندلکا جو اشتباہ، بے یقینی اور پوری طرح کھل کر سامنے نہ آنے والے احساس زیاں سے عبارت ہے — یہ ساری انتظار حسین کے جہانِ افسانہ کی خصوصیات ہیں جن کے وسیلے سے ان کے فن نے اپنی شناخت مرتسم کی ہے۔ اس کی اپنی حیثیت کے علاوہ ان ہی خواص کی بناء پر اس ناول کو ''بستی'' کا نقشِ اوّل تو نہیں مگر pre-figuration ضرور کہہ سکتے ہیں۔ اگر ''بستی'' ڈال پر پکا ہوا پھل ہے تو ''چاند گہن'' میں بھی کچی امیا کا سا وہ ذائقہ موجود ہے جو رسیلے پھل سے پھر غائب ہو جاتا ہے۔

ناول کے کئی کردار اپنی اپنی جگہ نمایاں ہیں۔ فیاض خاں کو ہم بیانیے میں باہر سے دیکھتے ہیں اور اس کی اپنی اندرونی دنیا کا اس کے روزنامچے میں حال بھی پڑھتے ہیں۔ وہ ''بستی'' کے ذاکر کا قریبی رشتہ دار معلوم ہوتا ہے، چچازاد یا خالہ زاد۔ لیکن ذاکر کے جس بودے پن کا گلہ بعض نقادوں نے کیا ہے، اس کے مقابلے میں زیادہ قرین قیاس اور حقیقی معلوم ہوتا ہے۔ دونوں کردار ایک جیسی صورت حال سے گزرتے ہیں اور ان کا ماجرا قریب قریب ایک جیسا ہے۔ لیکن ذاکر ہجرت کے بعد نئے ملک میں قدم جمانے اور معاشی طور پر پنپنے میں زیادہ کامیاب ہے جب کہ فیاض خاں شروع ہی میں اُکھڑنے لگتا ہے۔ بیانیے کے آر پار، دو زاویوں سے دکھائی دینے کے باوجود وہ ہمیں بمشکل ایسا کردار معلوم ہوتا ہے جو پورے ناول کا بوجھ اپنے کاندھوں پر سہار سکے۔ اس وجہ سے بیچ میں آکر ناول اس طرح معلوم ہونے لگتا ہے کہ جیسے پھونس کا چھپر چھت اُڑنے کی وجہ سے ڈھے رہا ہو۔ بیشتر ابدال کر تمام واقعات کو فیاض خاں کی اندرونی خود کلامی میں دیکھنے، سمجھنے کی دعوت بھی، جو ناول نگار کی طرف سے آئی ہے اور جس میں انکار کی گنجائش نہیں، نقطۂ نظر میں وسعت پیدا نہیں کر سکتی۔

فیاض خاں اور جمیلین بیانیہ میں ایک مشکل اور پیدا کر دیتے ہیں جس کا سراغ کسی بیرونی ذریعے سے نہیں بلکہ خود انتظار حسین کی تحریروں سے ملتا ہے۔ دونوں کردار کسی نہ کسی حد تک پروفیسر کرار حسین اور ڈاکٹر اختر حمید خاں پر مبنی ہیں، اور

حالات اور رویوں سے کرداروں کی فنی تعمیر کے بعض اجزاء مستعار لیے گئے ہیں۔ یہ دونوں بزرگ ذاتی زندگی میں انتظار حسین کے سینئر رہے ہیں اور ان سے محبت و عقیدت کے گہرے رشتے کا ذکر مصنف نے بڑے واشگاف انداز میں کیا ہے۔ یوں اس ناول کو ان دونوں بزرگوں کے طرزِ عمل پر ایک critique کے طور پر بھی پڑھا جا سکتا ہے۔

ان کرداروں کے عمل کے بعض پہلوؤں کو ان شخصیات کی سوانحی تفصیلات سے ملا کر دیکھا جا سکتا ہے اور مماثلت کا دائرہ کھینچا جا سکتا ہے لیکن میری دل چسپی کا محور یہ نہیں ہے کہ کس زندہ شخصیت کو بنیاد بنا کر کردار کو تشکیل دیا گیا ہے، بلکہ صرف اور محض یہ کہ اس سے فنی طور پر کیا حاصل ہوا اور ناول کس طور ثروت مند ہوا۔

میری نظر سے ایسی کوئی تحریر نہیں گزری کہ جس میں ان کرداروں کی اس خصوصیت کا ذکر کیا گیا ہو یا اس حوالے سے کوئی اعتراض یا سوال اٹھایا گیا ہو۔ انگریزی زبان کے ناول نگار سمرسٹ ماہم کا نام اردو کے ایوانوں میں بہت احترام و عقیدت کے ساتھ لیا جاتا رہا ہے، جب کہ اب اس کی شہرت گہنا گئی اور کوئی خاص ادبی قدر و قیمت کی حامل نہیں سمجھی جاتی۔ اس کے ناول The Moon and Sixpence اور Cakes and Ale پر اسی نوع کا اعتراض کیا گیا ہے، خاص طور پر Cakes and Ale پر کہ اس میں بڑے ناول نگار کا کردار تھامس ہارڈی اور اس کے قدرے نوجوان اور زمانہ ساز دوست کا کردار ہیو والپول کے ذاتی کوائف پر مبنی ہیں۔ خود ماہم نے دیباچے میں اس بات سے صریحاً انکار کیا ہے اور یہ موقف اختیار کیا ہے کہ یہ کردار composite ہیں اور مختلف اجزاء، مختلف شخصیات کے مشاہدے سے ماخوذ ہیں۔ اس بات میں کتنی صداقت ہے یا نہیں ہے، اس امر سے ناول کے پڑھنے میں زیادہ فرق نہیں پڑتا اور قاری کے لیے ناول کی اہمیت اس کے پڑھے جانے میں ہے۔ کم و بیش یہی بات "چاند گہن" کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔

فیاض خان اور حبیلین دونوں دانش ور ہیں اور ماضی و حال کی گتھیاں سلجھانے میں مصروف لیکن ان سے بھی زیادہ دل کش کردار بوجی کا ہے جو دراصل اپنے زمانے میں رہتی ہیں اور مختلف نشانیوں کی مدد سے روزمرہ کے واقعات کی تعبیر کرتی جاتی ہیں۔ داہے اور شگون کی عادی ہونے کے باوجود ان کے پیر ان دونوں نوجوانوں کی بانسبت اپنے تجربے کی مٹی میں گڑے ہوئے ہیں۔ ان کو خلا میں پر پھڑپھڑانے اور ٹامک ٹوئیاں مارنے کی ضرورت نہیں رہتی۔ بوجی کا بیانیہ بھی جا بجا ہمیں "بستی" کی یاد دلاتا ہے۔ وہ بھی "بستی" کے کرداروں کی طرح بشارت کی جویا ہیں اور ان کو بھی دیکھنے کے لیے بُرا شگون ملتا ہے۔ بُری گھڑی مجلس کا اہتمام کرنے اور آس پڑوس کی ساری بی بیوں کو جمع کر کے اولیاء اور اصحاب پاک کے ذکر سے نہیں ٹل سکتی۔ جو ہونا ہے وہ ہو کر رہے گا اور یہی ان سارے کرداروں کا المیہ ہے۔

"چاند گہن" کا سب سے مختلف، منفرد عنصر اور سب سے بڑی کم زوری فیاض ہے۔ ناول کے آغاز کے ذرا دیر بعد اس سے ملاقات ہوتی ہے تو ہم ایک طرح سے اس کا "خاکہ" دیکھتے ہیں، یعنی اس کی مخبوط الحقل، قدرے اوٹ پٹانگ باتیں جن کو مصنف اپنے بیان کی قوت کے ساتھ اجاگر کرتا چلا جاتا ہے۔ ہم اس کے عمل سے واقف ہوتے چلے جاتے ہیں لیکن اس کے محرکات سے نہیں۔ ہمیں یہ اندازہ نہیں ہو پاتا کہ اس دوران خود اس کے دل و دماغ میں کیا ماجرا درپیش ہے اور وہ کس کیفیت سے گزر رہا ہے۔ ناول کے عین درمیان میں جب وہ روزنامچے کے ذریعے اسٹیج کے مرکز پر آن پہنچتا ہے تو اس تبدیلی کے لیے ہمیں بیانیے نے پہلے سے ہوشیار نہیں کیا۔ نہ صرف یہ کہ فیاض اس میں اجنبی، کچھ ان بنا سا لگتا ہے بلکہ ہمارا

ذہن ذرا دیر کے لیے اسے ناول کا مرکزی کردار اور اس صورت حال کا ہیرو ماننے میں تامل برتنے لگتا ہے۔ جن مختلف کرداروں کے جمگھٹے سے ہم ناول میں روشناس ہوتے ہیں، اپنے دوست سبطین کی طرح ان عجیب کرداروں سے ایک عجیب کردار معلوم ہوتا ہے۔ اس ماجرے کا مرکز نہیں اور نہ اس کو اپنی شمولیت کے ذریعے اس طرح کی معنویت عطا کرتا ہے جس طرح "ابھتی" میں ذاکر نے بیانیے کا پورا پہاڑ اپنے کاندھوں پر اٹھایا ہوا ہے۔ روزنامچے کے ذریعے شخص اول کی حیثیت اختیار کرلینے کے باوجود فیاض قدرے فاصلے پر دکھائی دیتا ہے اور اس سے شناخت کا ناتہ جوڑنا اور اس کے آئینے میں اپنے آپ کو دیکھنا مشکل کام معلوم ہوتا ہے۔ ایک unsympathetic مرکزی کردار کی وجہ سے ناول کو ایسی disadvantage حاصل ہوجاتی ہے جو آخر تک پوری طرح حل ہوکر نہیں رہتی۔ اور ناول میں ایک سقم بن کر کھٹکنے لگتی ہے۔

مرکزی کردار کے ساتھ راوی کی بیانیہ آواز یا authorial voice کا مسئلہ بھی پیوستہ ہے۔ ناول کی بیانیہ بہاؤ کے درمیان اس آواز میں کئی زیر و بم آتے ہیں جو پڑھنے والے کو دھچکا پہنچاتے ہیں۔ ناول ایک واضح بیانیہ آواز کے ساتھ شروع ہوتا ہے جو مروجہ شخص سوم کے انداز میں آگے بڑھتا ہے۔ اس لب و لہجے میں فرق اس وقت آتا ہے جب بوجی کے توہم اور اعتقادات کو بیان کرنے کے لیے انشائیانہ یا essaysistic تبصرے کا انداز سامنے آجاتا ہے، گویا ناول نگار انگریزی کے کلاسیکی انشاء پردازوں کی طرح سہولت اور فراغت کے ساتھ اپنے مقام پر متمکن ہوکر لطف اندوزی کے ساتھ رواں تبصرے میں کردار کی ساخت اور پرداخت بیان کررہا ہے۔

"دراصل بوجی وقت کے بہت بعد پیدا ہوئی تھیں......"

اس ٹکڑے سے فوراً پہلے بوجی کے اعتقادات کو ان کی زبانی میں اور ان کی قابل فہم نشانیوں کے ذریعے سے بیان کیا گیا ہے۔ یوں ایک انداز پلٹ کر دوسرے کی طرف آتا ہے مگر دونوں اسالیب ایک دوسرے میں فطری طور پر مدغم نہیں ہوتے۔ مذکورہ بالا حصے میں مصنف کی آواز ناول کے فریم کے باہر سے آتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور اس کا انداز ناول کے تانے بانے کے بجائے مصنف کے مضامین اور کالموں سے زیادہ قریب ہے جہاں وہ اپنی آواز میں بول رہا ہے۔ افسانے کی آواز سے تفریق نہیں پیدا کرسکا۔

ایک فاصلے سے تجزیہ کرنے کا انداز فیاض اور دوسرے کرداروں کے بیان میں بھی اختیار کیا گیا ہے اور اسی آواز کے توسط سے ہم فیاض کو پہچاننے لگتے ہیں۔ لیکن جب ہم فیاض کو اس بیرونی فاصلے اور تجزیاتی انداز میں دیکھنے کے عادی ہونے لگتے ہیں تو اسلوب کی تبدیلی کے بغیر نقطۂ نظر یکسر بدل جاتا ہے۔ اب ہم واقعات کو فیاض کی داخلی آواز میں سُن رہے ہیں مگر یہ آواز، مصنف کی آواز سے اتنی مختلف نہیں کہ ہم ان دونوں کے درمیان وہ امتیاز محسوس کرسکیں جو دو مختلف آدمیوں کی آواز کا لازمہ ہے۔

ناول کا ماجرا بھی اسی طرح ڈرامائی صورت حال کے بغیر قائم ہوا ہے۔ ناول کا کلائمکس ہجرت کا مرحلہ اور نقل مکانی کے لوازمات ہیں، لیکن واقعات کے اس بہاؤ میں کرداروں کے محسوس کردہ بحران کا اثر برائے نام معلوم ہوتا ہے۔ جگہ سے بے جگہ ہونے اور اکھڑنے کی تصویر کشی کے باوجود ڈرامائی عمل بہت دھیما رہتا ہے اور کسی نہ کسی حل resolution کی طرف نہیں بڑھتا، اور یہ بے یقینی مصنف کی کئی تحریروں کا خاصہ ہے۔ مختلف کرداروں کے درمیان ارتباط اور تال میل کی صورت بھی کچھ ڈھیلی سی رہتی ہے۔ نہ تو وہ پوری طرح ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں اور نہ ان میں ٹکراؤ اور تصادم کا کچھ ایسا رشتہ بنتا ہے کہ ان کو ایک دوسرے کے ساتھ رکھ کر موافقت یا مخاصمت کی ڈوری میں بندھا ہوا دیکھا جاسکے۔ وہ ایک

دوسرے سے اس طرح Connect نہیں کر سکتے رابطے کی جس خواہش کا اظہار ای ایم فورسٹر نے اپنے ناول Howards End کے سرنامے پر کیا ہوا ہے؟[۹]

Only Connect

ایک خاص مقام اور ایک خاص وقت میں موجود ہونے کے علاوہ ان کے درمیان کوئی ڈرامائی تفاعل یا اجتماعی شناخت ایسی نہیں بنتی جو ناول کے نفسِ مضمون کو آگے بڑھاوا دے سکے۔ ان بکھرے ہوئے کرداروں کے درمیان سے فیاض اٹھ کر سامنے آتا ہے اور ان سے زیادہ بکھرا ہوا اور ادھورا معلوم ہوتا ہے۔ ناول اس کے ادھورے پن اور لازمی زوال کی داستان ہے اس لیے اپنے بیانیہ مقصد میں ایک محدود کامیابی حاصل کر لیتا ہے۔ فیاض جو سارتر کے ناول Nausea کے مرکزی کردار اور کامیو کے ناول Stranger کے مرکزی کردار کا لگ بھگ معاصر ہے، اپنے وجود کو ادھورے پن اور زوال کے ذریعے سے تعبیر کرتا ہے۔ لیکن جہاں آ کر وہ اپنے ان معاصرین سے مار کھا جاتا ہے، وہ ادھورے پن کا بیان ہے۔ اس کا بیان اتنا مضبوط اور منضبط نہیں معلوم ہوتا کہ اس کے بحران میں انسانی وجود کی کشاکش کا عکس دکھائی دینے لگے۔ اس کا وجودی بحران نہ تو اس طرح آفاقی معلوم ہوتا ہے اور نہ اس طرح convincing کہ ہمیں اپنی کہانی میں شامل کر لے۔

یہ ضرور ہے کہ اس ناول میں موضوعات اور اسلوب، یعنی تقسیم اور تربیت مت کے کئی پہلو ایسے ہیں جن میں بالیدگی اور پختگی مصنف کی اس کے بعد کی کتابوں میں آئی لیکن "چاند گہن" کو نہ تو محض نقشِ اول قرار دے کر dismiss کیا جا سکتا ہے اور نہ اسے ادھ کچرا سمجھا جا سکتا ہے۔ ناول اپنی جگہ مکمل ہے، اسلوب اور موضوع کی بہت سی ایسی خوبیوں سے آراستہ کہ جو اس مصنف کے نام سے وابستہ ہیں۔ ایک نامیاتی وحدت کے ساتھ آگے بڑھتا یہ ناول اپنے آپ میں پورا ہے اور کہیں پیچھے رہ جاتا ہے تو اس وجہ سے کہ اس کے مجموعی تاثر میں وہ ارتکاز نہیں جو "دن" یا "بستی" جیسی مضبوط بیانیے کی حامل تحریروں میں ہے۔ اس کے باوجود یہ ان دونوں کہانیوں سے اتنے نزدیک ہے کہ اس کے ساختے سے وہ ہلکے سائے بہت واضح نظر آنے لگتے ہیں جو ان بیانیوں کی شکل میں ڈھل کر سامنے آئیں گے، افق پر نمودار ہونے والی لکیریں اب بہت واضح ہو گئی ہیں۔

ضمنی اور ثانوی کرداروں سے اس ناول میں خاصی چہل پہل ہے۔ ان کے حوالوں سے مصنف نے مختلف اسالیب اور دیہاتی/قصباتی لہجے میں مکالمے بھی لکھے ہیں۔ اس لیے کالے خاں اور طفن جیسے کرداروں کے ہاں ایسا تنوع ہے جو مثال کے طور پر، "بستی" والے ذاکر کے دوستوں میں نہیں پایا جاتا ــــ وہ سب ایک ہی طرح کی باتیں کرتے ہیں!

چلتے چلاتے ناول کے بیچ میں مشکل مقام آ جاتا ہے جہاں روزنامچہ در آتا ہے۔ یہ "ان لکھی رزمیہ" کے مخصوص اول مفرد سے زیادہ "بستی" کے ان حصّوں کی یاد دلاتا ہے جہاں ذاکر کا ذہن بھٹک رہا ہے، نہ مقام اور نہ وقت، وہ کسی جگہ ٹک کر نہیں بیٹھ سکتا۔ اس روزنامچے کے ذریعے سے اس شہر کا احوال بھی معلوم ہوتا ہے جس پر کڑا وقت آیا ہوا ہے۔ "چاند گہن" کا دلّی بھی "بستی" کے لاہور کی طرح آشوب سرا بن گیا ہے۔ لکھنے کا یہ انداز انتظار حسین کی پسندیدہ narrative devices میں سے ایک معلوم ہوتا ہے اور وہ اس سے اتنے مانوس ہیں کہ ناول میں مشکل مقام پر پہنچ کر ان کو اسی کا سہارا غنیمت معلوم ہوتا ہے کہ اس طرح انتشار کی اس کیفیت کو گرفت میں لانے کی کوشش کریں جو وقت اور مقام کے چاروں طرف خاک و باد کا پردہ بن کر تن گئی ہے۔ اس انداز کے مانوس پن کے باوجود اس کی کامیابی کے بارے میں سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ کیا اس

سے ناول میں کوئی اضافی قدر نظر آتی ہے۔ جواب یہی ہے کہ کم، بہت ہی کم۔ "چاند گہن" میں بھی اس کا کم وبیش وہی نتیجہ رہتا ہے جو "ملبہ"میں۔ اس معاملے میں وہ دودھ کے جلے ہونے کے باوجود چھاج پھونک پھونک کر پینے کے قائل نہیں۔ ایک ہی پہلو کا داران کوئی بار گھائل کرتا ہے اور ناول کو مجموعی کامیابی کے لیے دوسرے عناصر کی redeeming value پر منحصر بنا دیتا ہے۔

روزنامچہ رقم کرنے والا اور دنیا میں بھٹکنے والا فیاض ایک نوع کے وجودی بحران کا شکار ہے جو ناول کے آخر میں اس کی خودکلامی کے الفاظ سے پوری طرح واضح ہو جاتا ہے لیکن اس کے باہر نکلنے کا راستہ نہیں ملتا۔ جبلین کی طرح وہ بھی پرانے مستقر کو چھوڑ کر نئی جگہ آ گیا ہے لیکن پوری طرح نہ تو پرانی جگہ کو چھوڑ سکا ہے اور نہ نئی کو اپنا سکا ہے۔ نئے ملک میں اپنے لیے جگہ پیدا نہ کر سکنے اور جذباتی رشتے بھی قائم نہ کر سکنے کی خلش لیے وہ بھٹکتا پھرتا ہے اور چاند گہن کو اپنی کیفیت جان کر اس بے سود خود آگہی تک پہنچ جاتا ہے جو اس ناول کا نقطۂ اختتام ہے۔ اور شاید فیاض خاں کے بحران کا نقطۂ عروج بھی۔ اس آگہی تک پہنچ کر اسے بشارت حاصل ہوتی ہے اور نہ ذہنی سکون کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس انجام پر ٹی ایس ایلیٹ کی شائستہ اور غم آشنا آواز یاد آتی ہے جو ذاتی خون کو گم کردہ تاریخ کے تناظر میں دیکھ سکتی ہے۔

> After such knowledge, what forgiveness? Think now.
>
> History has many Cunning passages....[9]

اپنے ادھورے پن کے اس نام کو پہچان لینے کے بعد بھی فیاض خان کے لیے نجات کا کوئی راستہ نہیں۔ اسے ادھورا ہی رہنا ہے اور آہستہ آہستہ گھلتے چلا جانا ہے۔ اس کی تقدیر ناول نگار نے اسی طرح لکھ دی ہے کہ وہ ماہِ تمام نہ بن سکا اور اس سے پہلے گہنا گیا۔

حواشی

(۱) انتظار حسین، چاند گہن

(۲) ایضاً

(۳) ایضاً

(۴) رضی عابدی، چاند گہن

(۵) ایضاً

(۶) ایضاً

(۷) W.Somerset Maugham, Cakes and Ale, 1930, with an introduction by Nicholas Shakespeare, Vintage Books, 2000

اس ایڈیشن کے دیباچے میں نکولس شیکسپیئر نے بڑے دلچسپ انداز میں ان معاملات پر شواہد اکٹھا کیے ہیں کہ ناول کے کردار کس حد تک بازدی اور والپول پر مبنی تھے اور ناول کی اشاعت پر لندن کے ادبی حلقوں میں کیا شور و غوغا بلند ہوا۔ اس سارے معاملے کو ساجی گپ شپ کی حد تک دیکھا جا سکتا ہے۔ یہاں یہ ادبی تخلیق کا معاملہ نہیں بن پاتا۔

بعد میں آنے والے بعض نقادوں نے اس کتاب کو ماہم کا "شاہکار" قرار دیا ہے۔ دیکھیے

John Whitehead, Maughan: A Re-appraisal, Vision Press London,1987

(۸) E.M. Forster, Howard's End

(۹) T.S. Eliot, Gerontion, Poems, 1920

●○●○●○●

''بستی'': وسطِ محراب کا پتھر

انتظار حسین کے چاروں ناولوں ہی میں نہیں، ان کے کل تحریری سرمائے میں ''بستی'' کو اہمیت بلکہ ایک طرح کی مرکزیت حاصل ہے۔ اسے ان کی بہترین کتاب قرار دینا تو مشکل ہوگا لیکن یہ ان کی اہم ترین کتاب ضرور ہے، وہ کتاب جس کے سب سے زیادہ تجزیے اور جس پر تبصرے ہوئے ہیں، نقادوں نے تنقیدی مطالعے پیش کیے ہیں، ہندی اور انگریزی میں بھی سامنے آئی ہے۔ یہاں ان کے موضوعات بھی سمٹے ہوئے نظر آتے ہیں، اسالیب بھی اور ذہنی دل چسپیاں بھی۔ اس کتاب میں ان کی خوبیاں خامیاں دونوں اپنے عروج پر ہیں، اس لیے اس کتاب کا مطالعہ دراصل ان کے پورے فن کا مطالعہ بن جاتا ہے۔ یوں یہ ان کی نمائندہ کتاب ہے، ان کے کام میں وسطِ محراب کا پتھر۔

''بستی'' کا آغاز بچپن سے ہوتا ہے، روپ نگر نام کی بستی جہاں دنیا مانوس ہے اور دریافت کی منتظر۔ مختلف موقعوں پر یہ ماضی یاد آتا ہے اور ایک مرتب اور مربوط تصویر بناتا ہے، مگر اپنے گزر جانے کے بعد، کسی دوسری بستی میں جا گزیں ہونے والوں کے لیے۔ ہندوستان سے ہجرت، قیامِ پاکستان، نوعمری کے جذبے اور اُمنگیں، لاہور میں ایک نئے شہر کے طور پر آن بسنے کی کیفیت اور مرکزی کردار ذاکر کا اس شہر کے دانش ور حلقوں میں اٹھنا بیٹھنا جو کیفے شیراز میں جمع ہوتے ہیں — یہ ناول لہریں لیتا ہوا آگے بڑھتا ہے اور حلقہ در حلقہ پھیلتا جاتا ہے۔ اس کی کہانی سیدھی لکیر نہیں ہے جو وقت کے عمل کے متوازی بڑھتی چلی جائے۔ اس ناول میں وقت وقت کے حوالے سے سراج منیر نے پانچ سطحوں کی نشان دہی کی ہے[1] جو یوں ہیں:

۱۔ ہبوطِ آدم کا لمحہ

۲۔ ہند اسلامی تہذیب کا زمانہ

۳۔ آریائی وقت

۴۔ اسلامی تاریخ میں وقت کی جہت

۵۔ عام زندگی میں وقت کا بہاؤ

یہ پانچ سطحیں پوری طرح سے الگ ہیں نہ ایک دوسرے کے متوازی۔ شاید ان ناموں کو ابھی اور بھی fine tune کیا جا سکتا تھا۔ لیکن سراج منیر کے مطابق، ''وقت کی یہ ساری پرتیں ساتھ ساتھ سفر کرتی ہیں اور مختلف کیفیتوں میں ایک دوسرے سے قریب آتی ہیں اور دور ہو جاتی ہیں۔ ان کی پہچان اور نمائندگی تین طریقوں سے ہوتی ہے، مماثل واقعات کے ذریعے، انسانی رویوں کے ذریعے اور موسم کائنات کے ذریعے۔'' نقاد نے ان پانچ سطحوں کے مقابل اتنے ہی لینڈ

اسکیپ گنوائے ہیں:

۱۔ کائنات

۲۔ روپ نگر

۳۔ مشرقی پاکستان

۴۔ مغربی پاکستان

۵۔ شیراز

ان پانچ سطحوں کے حوالے سے جیمز جوئس کے ناول A Portrait of the Artist as a Young Man کا آغاز یاد آنے لگتا ہے جب اپنے بچپن کے دوران ڈاک کے پتے کے ذریعے اسٹیفن اپنی مختلف سطحوں کی نشان دہی کرتا ہے۔[۲]

ان بدلتے ہوئے منظروں میں کردار سامنے آتے ہیں، اپنے اپنے رول نبھاتے ہیں اور واقعات کے بہاؤ میں اتر جاتے ہیں۔ ناول کا بنیادی پلاٹ بھی ان سطحوں کے اردگرد گھومتا رہتا ہے۔ لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ ''بستی'' کی حقیقت اس طرح کی سیدھی سادی واقعیت نہیں ہے کہ جس کی توقع ہم کو عام ناولوں سے ہوتی ہے۔ انتظار حسین کے فن کا مفصل جائزہ لیتے ہوئے محمد عمر میمن نے ''بستی'' پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

Basti does not replicate familiar reality. Events, otherwise concrete, apear swathed in an eerie half-light hovering at the edge of consciousness. They are recognized not so much by their physical attributes as by their effect on Zakir, whose consciousness is rendered through what may be described as "consonant psycho-narration." Characters, too, appear shorn of physical traits and particularizing detail; only their mental events are given. Evocative speech, rather than dramatic unfolding of a well-constructed plot, moves the story forward. The opening chapter sest the narrative paradigm, flashback and interior monologue being its dominant characteristics.[۳]

میمن صاحب نے ''بستی'' کے ڈیزائن کو ایک نفیس دھوپ گھڑی سے تشبیہ دی ہے کہ جس میں دو بڑے حصے ہیں اور ان کے درمیان ایک پتلا سا رابطہ۔ پہلے باب سے لے کر چھٹے بات تک اور پھر آٹھویں باب سے گیارہویں باب تک دو الگ حصے ہیں جن کے درمیان ساتواں باب آتا ہے۔ ناول کا پہلا باب ذاکر کے بچپن کی یاد پر مبنی ہے لیکن ماضی کی اس یاد میں حال کی مداخلت جاری رہتی ہے۔ چوتھے باب تک آتے آتے ماضی ختم ہوگیا ہے اور حال میں جذب ہوگیا ہے۔ ساتواں باب، جو فاضل نقاد کے اس تجزیے کے مطابق، ناول کا وسطی حصہ ہے، ۱۹۷۱ء کی جنگ کے احوال پر مشتمل ہے، جو خاص طور پر نقاد کی استعمال کردہ اصطلاح کے مطابق figural consciousness میں منعکس ہورہا ہے۔ آخری حصہ میمن صاحب کے مطابق بڑی حد تک psychic ہے اور پاکستان کی سالمیت کو زک پہنچنے کے بعد ذاکر کی کیفیت پر مبنی ہے۔ شاید یہی وہ

کیفیت تھی جس کی طرف ناول نگار اپنے قصے کو لے کر آنا چاہتا تھا۔ یہاں قصہ تمام ہو جاتا ہے۔

اس بظاہر سیدھے سادے ڈھانچے میں نقاد کو تصورات کی پیچیدگی (conceptual complexity) نظر آئی ہے اور اس پیچیدگی کو وہ ذاکر کی ذہنی حالت کے مطابق قرار دیتے ہیں۔

And the narrative structurally supports this complexity by employing a set of devices chiefly associated with postrealist fiction. Linearity and chronology, if not altogether suspended, are nevertheless kept at bay. Events in the present are juxtaposed with analogous events in the past, some even extending back a millennium or more. The cumulative effext is that of a distorting prism, of a dizzying collage of discontinuities and refractions, of melting images and blurring edges. The narrative structure thus not only supports but also replicates the structure and state of Zakir's mind.[۴]

ناول کی ہئیت اور بناوٹ کا اتنی تفصیل سے مطالعہ کرنے کے باوجود میمن صاحب اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ساتویں باب کے بعد ناول غیر ضروری طوالت کا شکار ہو گیا ہے جب کہ خاص طور پر اس ناول کا اختتامیہ، جو گیارھویں باب میں بشارت کے انتظار پر ختم ہوتا ہے، وہ اس ناول کے ٹکڑوں و تیرہ و تاریک اسلوب سے مطابقت نہیں رکھتا۔

میمن صاحب کو آخری باب میں غیر ضروری رجائیت نظر آئی ہے۔ لیکن یہاں پر رجائیت سے زیادہ ابہام ہے۔ مصنف یہ واضح نہیں کرتا کہ بشارت ہوئی بھی یا یہ محض کردار کی خوش فہمی ہے۔ بشارت اس کردار کی موجودہ کیفیت سے باہر نکلنے کا راستہ ہے لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ یہ بشارت محض گمان کی سطح تک محدود رہے، اس کا حقیقت سے کوئی واسطہ نہ ہو۔

ناول کے اس خاتمے کے بارے میں انتظار حسین نے دوران گفتگو مزید تشریح سے انکار کرتے ہوئے کہا کہ ''میں اگر تشریح کروں تو میں اپنے ناول کے مفہوم کو محدود کر دوں گا...... وہ تو open-ended ہے، وہ چیز کہ آپ کس طریقے سے اس کی تعبیر کرتے ہیں اور کھلے ہوئے ہیں دروازے۔ یعنی یہ کہ کوئی closed-end نہیں ہے اس کا۔ تو اب میں اگر اس کی تشریح کروں تو اس کا مطلب ہے کہ میں نے تو اس کا در بند کر دیا ہے کہ بھئی یہ ہے انجام اس کا، تو ایسا میں نہیں کروں گا۔''[۵]

سو اب اس انجام پر پہنچ کر ہم دبدھے میں رہ جاتے ہیں کہ بشارت ہوئی یا دھوکا۔ اور یہ وہی دوراہا ہے جس پر ''بستی'' کے کرداروں کی طرح پاکستان کے عوام بھی بار بار پہنچتے ہیں اور بار بار دبدھے میں پڑ جاتے ہیں۔ وہ نکلنے کے راستے پر چلتے ہیں اور گھوم پھر کر وہیں پہنچ جاتے ہیں۔ پھر بھی یہ گمان انہیں خوش رکھے ہوئے ہے کہ اب بشارت ہونے والی ہے۔

ادبی صنف کے طور پر ناول کا یہ خاص فن ہے کہ جیسے وقت کی طنابیں کھینچ لیتا ہے، زمانے کو نئے سرے سے متعین کرتا ہے، اور یہ کام بھی اس طرح سرانجام دیتا ہے کہ یہ خاصیت اس کا صنفی جوہر معلوم ہونے لگتی ہے۔ یوں دیکھا جائے تو ''بستی'' دو زمانوں پر مشتمل ہے __ ماضی اور حال۔ مستقبل کا زمانہ محض ایک امکان ہے جو آتے آتے پلٹ جاتا ہے اور یہ

امید جھلملاتی رہ جاتی ہے کہ شاید وہ زمانے آ جائیں۔ مستقبل اپنی واضح غیر موجودگی کی وجہ سے نمایاں ہے لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو ''بستی'' میں سرتا سر ایک ہی زمانہ ہے __ ماضی۔ یہ زمانہ بہت تفصیل کے ساتھ اجاگر ہوتا ہے اور واضح نظر آتا ہے جبکہ حال کا محض اتنا منصب ہے کہ اس کے واقعات و محرکات ماضی کو نئے سرے سے سمجھنے اور تجرباتی سطح پر محسوس کرنے کا وسیلہ بن جاتے ہیں۔ جیسا بھی ہے اور جتنا بھی، حال بڑی سرعت کے ساتھ ماضی میں ڈھلتا جا رہا ہے، محض چند لمحوں کا مجموعی وقفہ جو اپنے سے پیش تر گزر جانے والے لمحوں کی پرچھائیں ہے، کار اشتباہ جو ابھی یہاں تھا، ابھی غائب۔ استحکام بہر حال ماضی کو حاصل ہے۔ ماضی اپنے آپ کو تازہ دم رکھتا ہے تو یادوں کے سہارے جن کی بدولت حال، بھی دراصل ماضی کی بازیافت ہے، ایک لمحاتی تجدید۔ حافظے کے سبب حال اپنی کیفیت میں بھی نہ تو ماضی سے پوری طرح آزاد ہوتا ہے نہ علیحدہ بلکہ مختلف طریقوں اور بدلتی ہوئی ضمنی تفصیلات کے ساتھ اس کو دہرائے چلا جاتا ہے۔ اس لیے ''بستی'' میں زمانے کا رنگ یکساں نظر آتا ہے، دو تاروں سے بنی ہوئی ایک چادر، ایک پھسلواں چٹان جس پر ناول کے کردار قدم جمانے کی تگ و دو میں اس طرح مصروف ہیں کہ وہ جس قدر سمجھتے ہیں کہ اپنے شب و روز میں قائم ہیں، اسی رفتار سے ماضی میں دھنستے چلے جاتے ہیں، چاہے وہ ماضی انفرادی ہو یا اجتماعی۔ ان کا سارا کھیل تمام ہو چکا۔ یوں اس ناول میں وقت کا عمل، آزادی اور کشادگی کے برخلاف جبر میں گرفتار معلوم ہوتا ہے۔ وہ اشخاص ہوں یا بستیاں، ان کی تقدیر ان کے خلاف فیصلہ صادر کر چکی ہے، اور اس ناول کے ذریعے ہم فیصلے کے حروف پہچاننے اور پڑھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ اس ناول کو پڑھنے میں ہم دراصل وقت کی رفتار اور قوم کی تقدیر کا مطالعہ کر رہے ہیں، یہ بات اس ناول کی سہولت بھی ہے اور مشکل بھی۔ اور اس ناول کے تنقید و تجزیے کو اسی چیلنج سے نبرد آزما ہونا پڑتا ہے۔

نقطہ سے پہلے، ابتدا میں بچپن تھا۔ ''بستی'' کا آغاز بچپن کی قدرے مفصل تصویر کشی سے ہوتا ہے جو شادابی اور تخلیق و نمو کا سرسبز منطقہ ہے جہاں تو عمر بچہ ہی نہیں، اس کے ساتھ پوری دنیا بھی نئی نویلی اور نکھری ہوئی نظر آتی ہے جیسے چاک سے تازہ اتری ہو اور اس کا بیان اس انداز سے سامنے آتا ہے کہ یہ تجربہ انفرادی بھی معلوم ہوتا ہے اور اوائلی بھی۔ دنیا کے نئے پن کا یہ باب ایک بچے کی حیرت سے کھلتا ہے اور اس بچے کی دریافت کے سہارے آگے بڑھتا ہے کہ یہ دنیا نئی بھی ہے اور پرانی بھی، اس کا نیا پن اس کی قدامت سے پھوٹا ہے، فطرت کے جو مظاہر اپنے انوکھے پن سے حیران کر رہے ہیں وہ دراصل صدیوں پرانے ہیں۔ امر واقعہ کا آغاز اس طریقے سے ہوتا ہے کہ وقت اور مقام کا تعین کسی مخصوص حوالے کے بجائے ابدی معلوم ہوتا ہے اور اس بچے کے اردگرد کی وضاحت بہت آہستگی سے نمودار ہوتی ہے۔ خوش رنگ پرندے، رنگ برنگے نظارے، بھید اور گہرے اسرار سے بھری یہ دنیا معصومیت اور تخلیقی سرشاری کا فردوس بریں ہے اور اس جنت نے بھی اپنے آدم زاد کے مقدر میں زوال لکھ دیا ہے۔ ذاکر اور صابرہ اس جنت کی دید و دریافت کے دوران ایک نئے آدم اور حوا کی طرح خوشۂ گندم کے بہت قریب پہنچ جاتے ہیں مگر اس جنت میں سانپ کا سایہ نہیں کہ ترغیب دلا سکے اور گناہ پر آمادہ کر سکے۔ اس کے باوجود ہجرت کی صورت میں اس جنت سے نکلنے کا عندیہ مل کر رہتا ہے اور اس کے بعد ناول کے آخر تک اس بستی سے بچھڑنے کا افسوس پورے بیانیے میں رل مل گیا ہے۔ ''بستی'' انتظار حسین کا ''فردوس گم گشتہ'' (Paradise Lost) ہے۔ اور اگر اس زاویۂ نظر سے دیکھیں تو ''چاند گہن'' انتظار حسین کا ''شمسون مبارز'' (Samson Agonostis)

اور "تذکرہ/دنیا گھر" کو اُلٹا کھتے ہوئے آگے بڑھیں تو "آگے سمندر ہے" وہ فردوس جو بازیاب ہوتے ہوتے رہ جاتا ہے ____ اب Paradise Regained کا کوئی امکان نہیں۔ اس لیے زوال بھی مکمل ہے اور احساس زیاں بھی شدید۔

ذاکر کے بچپن کا احوال اس ناول کے وقیع ترین صفحات میں سے ہے۔ ان صفحوں سے جیسے سرخوشی پھوٹی پڑ رہی ہے، ایک تخلیقی بصیرت اور احساس دریافت کی لذت جو ایک بچے کے چھوٹے سے تن بدن سے نکل کر پوری دنیا کو اپنی لپیٹ میں لیے جارہی ہے۔ ایسے مسرت بھرے صفحات انتظار حسین کی تحریروں میں کم ہی ملتے ہیں، یہاں تک کہ ان تحریروں میں بھی نہیں جو باضابطہ شگفتہ نگاری کے زمرے میں آتی ہیں۔ خوشی کا یہ احساس بڑے منضبط انداز اور مختصر اسلوب میں بیان ہوا ہے، جس کا واضح تضاد فساد زدہ شہر میں ذاکر کے بھٹکتے پھرنے سے نظر آتا ہے جہاں چھوٹے ٹکڑے اور تاریخی حوالے بیانیے کی تعمیر کرتے ہیں، بیانیہ، ہوش و حواس کی سرحد سے باہر نکل کر معلوم دنیا کی حدوں کو پار کر لینا چاہتا ہے۔ اور قدیم عقائد، روایات، اساطیر کے سائے اس کی کمک کے لیے تیار بیٹھے ہیں۔ مندرجہ ذیل اقتباس میں ذاکر کے سوالات حیرت کا تقریباً ویسا ہی منظر وا کر رہے ہیں جو "زرد کتا" کی نثر کا مابہ الامتیاز ہے۔ لیکن سوالات کے دہرائے جانے سے نہیں بلکہ حیرت کے نامختتم سلسلے سے بیانیہ اپنی قوت اور اثر حاصل کرتا ہے۔

"مولانا قیامت کب آئے گی؟"

"جب مچھر مر جائے گا اور گائے بے خوف ہو جائے گی۔"

"مچھر کب مرے گا اور گائے کب بے خوف ہوگی؟"

"جب سورج مغرب سے نکلے گا۔"

"سورج مغرب سے کب نکلے گا؟"

"جب مرغی بانگ دے گی اور مرغا گونگا ہو جائے گا۔"

"مرغی کب بانگ دے گی اور مرغا کب گونگا ہوگا؟"

"جب کلام کرنے والا چپ ہو جائیں گے اور جوتے کے تسمے باتیں کریں گے۔"

"کلام کرنے والے کب چپ ہو جائیں گے اور جوتے کے تسمے کب باتیں کریں گے؟"

"جب حاکم ظالم ہو جائیں گے اور رعایا خاک چاٹے گی۔"[۹]

سوالوں کا سلسلہ ایک اور سمت لیے جاتا ہے۔ لیکن وہ ان جان سمت بھی ناقابل حصول بن کر رہ جاتی ہے، اس ناول کے بہت سے زاویوں کی طرح جن کی محض جھلک نظر آتی ہے، ہاتھ کچھ نہیں آتا۔

ایک جب کے بعد دوسرا جب، دوسرے جب کے بعد تیسرا جب جبوں کا عجب چکر تھا۔ جب جو گزر گئے، جب جو آنے والے تھے۔ کب کب کے جب بھگت جی کو یاد تھے، کب کب کے جب ابا جان کے تصور میں منور تھے۔ ایسے لگتا کہ دنیا جبوں کا بے انت سلسلہ ہے۔ جب اور جب اور جب ____ مگر اب تصور کی ڈوری اچانک سے ٹوٹ گئی۔ باہر بلند ہوتے نعروں کا شور اچانک اندر آیا اور اس کی یادوں کی لڑی کو تتر بتر کر گیا۔

یہ اندرونی خود کلامی یا ذاتی ذروں بینی میں سیاست کی دخل اندازی ہے جو اس داخلی مکالمے کو درہم برہم کر دیتی ہے اور کرداروں کو داخلیت سے زبردست کھینچ کر باہر کی دنیا میں لے آتی ہے۔ یہ عمل بچپن کے دن بیت جانے کے بعد کرداروں

کو بار بار دیکھنا اور جھیلنا پڑتا ہے۔

حیرت کے وسیلے سے دنیا میں نامعلوم کی سرحدیں مزید گمبھیر اور مرعوب کن معلوم ہونے لگتی ہیں۔ اس دنیا میں معمولی سی بھی تبدیلی زندگی کے ابدی سوالوں سے جڑنے لگتی ہے۔ قصبے میں بجلی کا آنا بندروں کے لیے موت کا سامان بن جاتا ہے۔

پرندوں کی دیکھا دیکھی ایک بندر نے چھوٹی بزریا کی ایک منڈیر سے چھلانگ لگائی اور تاروں پہ جھول گیا۔ دوسرے ہی لمحے وہ پٹ سے زمین پہ آرہا۔ ایک طرف سے بھگت جی، دوسری طرف سے لالہ مکھن لال اپنی دکان سے اٹھ کر دوڑے۔ حیرت اور خوف سے دم توڑتے بندر کو دیکھا۔ چلائے۔

چندی نے لپک جھپک کنویں پہ جا ڈول ڈالا، پانی بھر کے لایا اور پورا ڈول بندر پہ انڈیل دیا مگر بندر کی آنکھیں بند اور بدن ساکت ہوتا چلا گیا۔

آس پاس کی منڈیروں پر جانے کہاں کہاں سے بندر اُمنڈ آئے تھے اور سڑک بیچ ساکت پڑے ہوئے اپنے رفیق کو دیکھ دیکھ کر شور مچا رہے تھے۔ پھر گلی محلوں سے لوگ دوڑے ہوئے آئے اور مرے ہوئے بندر کو حیرت سے تکنے لگے۔

"کون سے تار پہ لٹکا تھا؟"

"اس تار پہ" چندی سب سے اوپر والے تار کی طرف اشارہ کرتا۔

"تو بجلی آ گئی؟"

"ہاں جی آ گئی۔ ادھر آدمی نے تار کو چھوا اور ادھر ختم۔"

دوسرے دن پھر ایک بندر تاروں پہ کودا اور دھپ سے زمین پر آرہا۔ پھر بھگت جی اور لالہ مکھن لال لپک کر وہاں پہنچے اور پھر چندی پانی سے بھرا ڈول لے کر دوڑا مگر بندر دیکھتے دیکھتے ٹھنڈا ہو گیا۔

بندروں میں پھر ایک کھلبلی پڑی۔ دور دور کی چھتوں سے کودتے پھاندتے آئے۔ بیچ سڑک پہ پڑے مردہ بندر کو ایک وحشت کے ساتھ دیکھا اور بساط بھر شور مچایا۔

بجلی کے تار کو چھو لینے سے بندر کی موت میں نہ تو جذباتیت ہے اور نہ ادھ کچری فلسفہ طرازی کہ فطرت کے مظاہر اور دوسری مخلوقات انسان کی دخل اندازی سے کیسے برباد ہوئے جا رہے ہیں۔ یہ سب کچھ نہیں، سیدھا بیان ہے مگر بعد میں آنے والے فساد زدہ شہر کے اس بیان سے زیادہ موثر ہے جس میں کئی آدمی زخمی ہو جاتے ہیں۔ بندروں کے مقابلے میں شاید آدمی اپنی وقعت زیادہ تیزی سے کھوتا جا رہا ہے اور کھونے کا یہ دورانیہ "بستی" میں ایک فرد اور اس کے اہل خانہ کے وسیلے سے نظر آتا ہے۔

موئے بندر کی موت کا بیان اس ٹکڑے پر ختم ہوتا ہے۔

"روپ نگر اپنے تین بندروں کی بھینٹ دے کر بجلی کے زمانے میں داخل ہو گیا۔۔۔"

اس کے بعد کچھ عرصے تک بندر دکھائی نہیں دیتے، بستی سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ اسی دوران اور تسلسل میں کالے مندر کا ذکر آتا ہے جو "روپ نگر کا نرجن بن" ہے اور ایک نامعلوم سرحد، کالا مندر، بستی کی کربلا اور برجی جو قلعہ کہلاتی تھی، ان کی اصلیت سے ہماری مڈبھیڑ "جستجو کیا ہے؟" کے اس باب میں ہو جاتی ہے جہاں انتظار حسین نے اپنے آبائی شہر

واپس جانے کا احوال قلم بند کیا ہے۔ لیکن یہ تفصیلات خود نوشت ہیں یا پھر لکھنے والے کی یادوں کا سلسلہ، اس بات سے میرے نزدیک کہیں زیادہ اہم یہ بات ہے کہ بیانیہ بہت مکمل ہے اور بستی ویران حصوں میں منڈلاتے ہوئے خوف کے عین سامنے پہنچ کر جیسے دم بخود ہو کر تھم جاتا ہے۔

''بستی سے نکل کر بندو اور حبیب کے ساتھ گرمی کی دوپہروں میں گھومتا پھرتا جب وہ آفتی اور کالے مندر کی سرحد کو پار کر لیتا تو اسے لگتا کہ وہ کسی دوسرے براعظم میں داخل ہو گیا ہے۔ کسی بڑے جنگل میں جہاں پتہ نہیں کس گھڑی کس مخلوق سے مڈھ بھیڑ ہو جائے، اور اس کا دل دھک دھک کرنے لگتا۔۔۔''[۹]

یہ طرح دھڑکتے دل کا سامنا محض خوف سے نہیں بلکہ اس مخلوق سے ہو جاتا ہے جو اس خوف کا اصل سبب ہے__ کالے مندر والے بندروں سے شاد آباد جنگل سے گزرتے گزرتے وہ ٹھٹکا ''یار۔'' اس سے آگے کچھ نہ کہہ سکا۔

''کیا ہے بے؟'' حبیب نے بے پروائی سے پوچھا۔

''آدمی'' اس نے ڈری ہوئی آواز میں کہا۔

''آدمی! کہاں؟'' حبیب اور بندو دونوں ایک دم سے چونکے۔

''وہ'' اس نے قلعے کی طرف انگلی اٹھائی جہاں ایک اکیلا آدمی چلتا نظر آ رہا تھا۔

اس نرجن بن میں آدمی! کیوں؟ کیسے؟ آدمی ہی ہے نا__ مگر خود آدمی کے ہونے کا خوف بے پایاں تھا۔ بس وہ ایک دم سے الٹے پیروں بھاگ کھڑے ہوئے۔

بیانیہ اپنے تسلسل میں رواں رہتا ہے اور بہت دھیرج کے ساتھ ابھر کر جاتا ہے کہ خوف میں مبتلا کر دینے والی مخلوق تو آدمی ہی ہے__ وہ آدمی جس کے ہونے کی یاد دہانی ن م راشد نے کرائی تھی، آدمی تو تم بھی ہو، آدمی تو ہم بھی ہیں__ وہی آدمی جس کے ڈراؤنے پن کی مختلف شکلیں ناول میں ابھر ابھر کر سامنے آتی رہیں گی۔ وہ آدمی ہی ہے جو شہروں کو برباد کرتا ہے، در و دیوار کو تاراج کرتا ہے، محبت کے اکھوے کو پھوٹنے، پنپنے نہیں دیتا اور پھر بھی بشارت کا دعویٰ کیے چلا جاتا ہے۔ لیکن یہ تو آگے کا قصہ ہے۔ بچپن کی معصومیت اور دنیا کی حیرت کا بیان انتظار حسین کی اور بھی کئی تحریروں میں ہوا ہے۔ (افسانہ ''بادل'' فوراً ذہن میں آتا ہے) لیکن ''بستی'' کا یہ بیان اپنی جگہ مکمل اور مربوط ہے کہ ناول کے انتساب کا سبب بن جاتا ہے۔

بچپن کی فضا میں مکمل ہم آہنگی ہے مگر اس سے نکل کر ذاکر جس دنیا میں داخل ہوتا ہے وہاں ہمہ وقت فتنہ و فساد ہے۔ پچھتاوے اور موہوم آرزوؤں کی ذاتی کیفیت کے چاروں طرف بے یقینی اور راہ گم کردگی کی اجتماعی صورت ہے۔ جلتے ہوئے گھر، سلگتے ہوئے شہر آگ اور دھوئیں کی صورت میں ڈھلتے جاتے ہیں۔ دسویں باب کے آغاز میں ذاکر کچھ عرصے کے بعد ''شیراز'' جاتا ہے تو اسے وہاں نیم تاریکی میں عرفان اکیلا بیٹھا چائے پیتا دکھائی دیتا ہے۔ دونوں کا مکالمہ ادھورا ہے لیکن اپنی جگہ معنی خیز۔

''یار، یہ تو وہی زمانہ آ گیا۔''

''اس سے برا زمانہ، اس لیے کہ جب وہی زمانہ واپس آتا ہے تو زیادہ برا ہو کر آتا ہے......''[۹]

اس ادھورے مکالمے سے آغاز ہونے والے باب میں ذاکر کے والد کا انتقال اور پرانی حویلی کی چابیوں کا دوبارہ مل جانا __ جب کہ وہ بے مصرف ہو چکی تھیں، ان سے جو تالے کھل سکتے تھے، وہ کہیں اور رہ گئے __ ماضی کے انقطاع کی علامت ہیں۔ لیکن اگلے باب میں ماضی عود کر دوبارہ اُمڈتا ہے، پہلے سے زیادہ مضبوط ہو کر سامنے آتا ہے، اس حد تک کہ اس یورش کے آگے حال کے لوازمات خس و خاشاک کی طرح ڈھے جاتے ہیں۔ اب حال، ماضی کے ٹوٹے پھوٹے ٹکڑوں پر مشتمل ہے جہاں صبا تمابدہ، کوفہ کے ناقہ سوار، دلّی اور لاہور سب مٹی کے گھر کی طرح بودے نکلتے ہیں۔ دلّی کی ویرانی کے ادھورے نقشے میں جو آواز سنائی دیتی ہے، وہ شاکیہ منی صبا تمابدہ کی آواز ہے۔

''لمبی چپ کے بعد شاکیہ منی نے زبان کھولی۔ "بھکشوؤ، تک اس گھر کو دھیان میں لاؤ جو چاروں اور سے جل رہا ہے۔ بھیتر اس کے کچھ بالک بھٹک رہے ہیں اور سہمے ہوئے ہیں۔ یہ بھکشوؤ نرناری بالک ہیں کہ وہ جڑ وبڑ جلتے گھر کے بھیتر بھٹک رہے ہیں...... ''[10]

چاروں سمت سے آگ میں جلتے، بھلستے گھر کے بیان میں پھر، قرآن کریم کی آیت کی بازگشت شامل ہو جاتی ہے جو ناول کے آخری صفحات میں گونجتی رہتی ہے۔

''زمانے کی قسم، آدمی گھاٹے میں ہے۔''

اور پھر چھوٹتے ہی وہ سوال جو ایک باپ، اپنے بیٹے سے پوچھ رہا ہے __ کون سا باپ اور کون سا بیٹا؟ اس لیے کہ ذاکر اپنے ابّا جان کی قبر سے پلٹ کر آیا ہے، اس لیے ان دونوں کے درمیان اس طرح کے سوال جواب اب ظاہری طور پر ممکن نہیں رہے۔ یا پھر شاید تخت امثال باپ انجیل کے پیغمبروں کی طرح اپنے ابدی بیٹے سے بستی کی ماہیت اور تجربے کے بارے میں پوچھ رہا ہے:

''اے مرے بیٹے، تو نے بستیوں کو کیسا پایا؟''

اس کا جواب بیٹے کی طرف سے یوں آتا ہے:

''میرے باپ، میں نے بستیوں کو بے آرام دیکھا...... ''[11]

بے نام، بے چہرہ باپ بیٹے کا سوال جواب اس ناول کے لیے گویا ٹیپ کا بند ہے۔ زمانۂ حال مستقل طور پر ماضی کی صورت میں بیان ہو رہا ہے، ماضی جو تسلسل اور ربط کھو چکا ہے مگر وقت کے دورانیے میں کرب و ابتلاء کی صورت میں برقرار ہے۔ لیکن پھر اس اچانک پن کے ساتھ جو اس ناول سے مخصوص ہے، ناول اپنے اندرون کی طرف رجوع کرنے لگتا ہے، گویا اپنی جانب پلٹ رہا ہے (it begins to fold on itself) __ بیٹے کے لیے باپ کا جواب کئی زمانے دور نکل چکا ہے کہ ایک آوازِ خیال کی اس رو کو توڑ ڈالتی ہے، ماضی میں حال در آتا ہے۔

''کاکے، تو یہاں کیا کر رہا ہے؟''

اس کا جواب بھی اتنا ہی مشکل ہے جتنا پچھلے سوالوں کا، اس لیے کہ فی الاصل وہ کچھ نہیں کر رہا، نہ یہاں نہ اور کہیں۔ وہ بس اپنی ہونی میں گرفتار ہے۔ لیکن ذاکر بہر حال افضال کو اطلاع دے سکتا ہے کہ وہ قبرستان گیا تھا، لیکن ''یہاں آ کے پھنس گیا۔ آج سارا ہنگامہ قبرستان ہی کے آس پاس ہوا...... ''[12]

یہ صورت حال کتنی عجیب ہے، اس کا اندازہ کرداروں کو بھی ہو جاتا ہے اور افضال، ذاکر سے براہ راست سوال

کر لیتا ہے__

"(افضال) جب ہو گیا۔ دیر تک چپ بیٹھا رہا، خیالوں میں کھویا کھویا۔ پھر آہستہ سے بولا، "یار ذاکر تجھے یہ بات عجب نہیں لگتی؟"

"کیا؟"

"آج کے آشوب میں ہماری ملاقات قبروں کے درمیان......"[۱۳]

واقعی، عجیب بات ہے، اس ناول کی بہت سی عجیب باتوں کے درمیان ایک اور عجیب بات۔ چابک دست ناول نگار اس طرح کے سادہ اور بظاہر بہت معمولی جملوں سے ناول کا واقعاتی ڈھانچہ تعمیر کرتا اور اسے ترقی دیتا ہوا، ناول کو آخری اور انتہائی مکالمے کی طرف لے جاتا ہے جہاں پہنچ کر واقعاتی بہاؤ تھم سا جائے گا اور واقعات ختم ہوئے بغیر اپنا نقطۂ منتہا حاصل کر لیں گے۔ یہاں پہنچ کر بات بھی سرگوشیوں میں ہوتی ہے اور بشارت کے وقت کا انتظار باقی تمام کیفیات پر حاوی آ جاتا ہے۔ کیا یہ بشارت کا وقت، ہمارے اپنے وقت سے نکل کر سامنے آئے گا؟ کیا اس کی وجہ سے ماضی کوئی ترتیب اختیار کر کے کسی حل (resolution) کی جانب مراجعت کرے گا؟ یا پھر حال، ماضی کے پھندے سے نکل کر خود مکتفی ہو جائے گا؟ بہرحال، یہ مستقبل کی جانب سب سے زیادہ واضح اشارہ ہے جو اس ناول میں ملتا ہے اور مستقبل کی امید کے باوجود یہ اپنے سوائے کسی اور حل (resolution) کا امکان بھی فراہم نہیں کرتا۔ بستی اور اس کے باشندے ابھی تک ایک عالم حیرت میں ہیں۔ وہ دبدھا میں ہیں اور اسی کے دائرے میں بند۔ ان کے لیے جائے رفتن ہے اور نہ پائے ماندن۔ یہ طلسماتی دائرہ ٹوٹنے کے قریب آتا ہے تو ناول کے آخری جملے میں۔ لیکن حصار کی شکست کہیں بھی امر واقعہ نہیں بنتی۔ اس ناول کے عمل سے گریز اس ہی رہتی ہے اور یہ گریز بھی اس ناول کی فتح مندی (triumph) کی ایک شکل ہے۔

اس ناول کی کامیابی ان ہی خصوصیات میں مضمر ہے۔ کچھ عرصہ قبل اس ناول کے انگریزی ترجمے کو مغربی ممالک کے قارئین سے متعارف کراتے ہوئے مجھے اس امر کی نشان دہی ضروری معلوم ہوئی اور بعض عناصر کی موجودگی کا یہاں بھی دوبارہ ذکر کرنا چاہوں گا۔ ایک بستی سے نکل کر دوسری بستی میں جا بسنا صرف نقل مکانی نہیں بلکہ زمانی تبدیلی بھی ہے جو کسی طرح مکمل نہیں ہونے پاتی۔ ایک جگہ اور ایک وقت سے بچھڑنے کا گہرا رنج و ملال اس ناول کو متعین کرتا ہے اور ناول اسی احساس کو ایک نئی صورت میں ڈھالنے کی سعی کرتا ہے کہ اس میں تاریخ، وقت یعنی ماضی اور زمانۂ موجود کی وقوعی حیثیت، اساطیری روایات، حوالے اور جدید اسلوب کی تجرباتی ہیئت، زبانی روایت کے عناصر اور تاریخی دستاویزات کی بازگشت جن میں مختلف مذاہب کی روایت کے عناصر بیک وقت نظر آتے ہیں، ان سب عناصر کی ظہور ترتیب ہی "بستی" کی وہ خصوصیت ہے جو اسے دوسرے ناولوں سے ممتاز کرتی ہے۔

ناول اور تاریخ کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ تاریخ کسی نہ کسی طرح چپکے سے اردو کے کم و بیش سارے بڑے ناولوں میں اس طرح شامل ہو جاتی ہے کہ کردار یا پس منظر معلوم ہونے لگتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کا "آگ کا دریا" تاریخ کو شاعری کے درجے پر لے آتا ہے اور تاریخ کرداروں کی زندگی کے واقعات میں یوں سمائی جاتی ہے کہ کارفرما نظر آتی ہے۔ "امراؤ جان ادا" میں غدر کے واقعات اور لکھنؤ پر انگریزی قبضہ ناول کے کرداروں کے لیے اسی قدر اہمیت رکھتا ہے جیسی کہ

ان کی انفرادی زندگی کے مختلف مرحلے۔ تاریخ کے بجائے ناول کے سیاق وسباق میں اپنے واسطے سے انتظار حسین "آشوب" کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ اس لفظ سے ہماری ملاقات ناول کے محولہ بالا صفحات میں اس وقت ہو جاتی ہے جب افضال، ذاکر سے تعجب کا اظہار کرتا ہے۔

"آج کے آشوب میں ہماری ملاقات قبروں کے درمیان....."

آشوب کا یہ لفظ کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔

ناول کے واقعات جس طرح ظہور پذیر ہوتے ہیں، ان میں سے پرانے واقعات پوری وضاحت اور تفصیل کے ساتھ صورت پذیر ہوتے ہیں لیکن جوں جوں ناول کے وقت میں زمانۂ حال قریب آنے لگتا ہے، واقعات کے بیان میں دھندلاہٹ بڑھتی جاتی ہے باب ۷ میں ۱۹۷۱ء کی جنگ کے دورانیے کا بیان اس وضعی تبدیلی کے ساتھ سامنے آتا ہے کہ رواں قصے کی جگہ ذاکر کی ڈائری کہانی کو اس مقام سے آگے لے کر چلتی ہے اور ڈائری جیسا کہ ہم جانتے ہیں، بیانیے کی زیادہ نجی اور انفرادی شکل ہے۔ لیکن جنگ کے واقعات کے بعد یہ صورت بھی ساتھ نہیں دیتی۔ ابا جان کی موت کے بعد کہانی پر شعور کی رو حاوی آنے لگتی ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے گویا ذاکر delirium جیسی کیفیت میں مبتلا ہو کر شہر میں بھٹک رہا ہے۔ بندوق کی گولیوں کی آواز اور نعروں کے شور میں شہر ہی برباد نہیں ہوا جا رہا بلکہ ایسا لگتا ہے واقعات کا تانا بانا ٹوٹ رہا ہے اور روزمرہ زندگی کی حقیقت بکھر کر رہ گئی ہے۔ زمانۂ حال کے ان شکستہ ٹکڑوں میں سے جو شے سب سے زیادہ نمایاں نظر آتی ہے، وہ ماضی ہے جو اب حال سے علیحدہ شناخت کا حامل نہیں معلوم ہوتا۔ شہر میں بھٹکتے بھٹکتے وہ اپنے کو دیکھتا ہے کہ "قبرستان کے دروازے پر گرا پڑا ہے۔" اور حفاظت کے خیال سے وہ قبرستان کے اندر داخل ہو جاتا ہے کہ شہر سے زیادہ ان قبروں کے درمیان محفوظ رہے گا۔ اسی دوران وہ ابا جان کی قبر کو پہچان لیتا ہے اور سوچتا ہے کہ اوسان بحال ہوں تو فاتحہ پڑھی جائے۔

ابھی تو اس کی یہ حالت تھی کہ سانس دھونکنی کی طرح چل رہا تھا اور بدن کانپ رہا تھا۔ گولیوں کی آواز یہاں تک آ رہی تھی۔ نعروں کا شور بھی، مگر اب نعرے کہاں رہے تھے۔ اب وہ غیر انسانی وحشیانہ چیخوں کا ایک ریلا تھا اور یہ دھواں کیسا ہے؟ اس نے چونک کر سامنے عمارتوں سے اوپر فضا میں نظر دوڑائی جہاں دھوئیں کے کالے اور بھورے بادل سے امنڈ رہے تھے اور پھر ایک کالی سی موٹی سی لکیر بن کر بلندی کی طرف جا رہے تھے۔ "آگ" وہ ڈرے سہمے لہجے میں بڑبڑایا۔ اب دھواں قبرستان کی طرف آ رہا تھا اور پھر جیسے پورا قبرستان دھوئیں سے بھر گیا ہو۔ قبروں کے بیچ بیٹھا ہوا وہ دھوئیں کے بیچ آ گیا تھا۔ سانس سے بڑھ کر اس کے حواس دھوئیں کی زد میں تھے۔ اس کے تصور میں پورا شہر جل رہا تھا۔ ان کی ریلیں مشالیں بنی ہوئی تھیں اور جہازوں کی طرح شہر میں پھر رہی تھیں، دھڑ دھڑ جلتا شہر۔ کتنا کچھ جل چکا، کتنا کچھ جل رہا ہے۔ عمارتیں کتنی ڈھے گئیں، کتنی ڈھے پڑنے کو ہیں۔ اس نے رینگ رینگ کر ملبے کے تلے سے نکلنے کی کوشش کی۔ اسے لگا کہ وہ اکٹھا نہیں ہے۔ یہ میں ہوں یا میرا ملبہ؟ کیا عمارت تھموں نے ڈھائی ہے؟ میں بکھر گیا ہوں؟ میرے اردگرد خالی۔ اس سناٹے میں اسے اپنے قدموں کی چاپ کتنی اونچی محسوس ہو رہی تھی اور کانوں پر کتنی بار بنی ہوئی تھی۔ آگے بند بازار کے بیچ دور تک اینٹیں بکھری ہوئی تھیں۔ کاروں کے شیشے، موٹر کا ایک ٹائر جو آدھا جل کر بجھ گیا تھا۔ اس کے قدم کہ تیز تیز اٹھ رہے تھے۔ کچھ

رُکنے لگے۔ کچھ تامل۔ یہاں کچھ ہوا ہے اور یہ دھیان میں لاتے ہوئے کہ کیا کچھ ہوا ہوگا اسے اچانک لگا کہ اسے کوئی دیکھ رہا ہے۔ اس نے دائیں بائیں نظر ڈالی۔ دکانیں سب بند تھیں۔ مگر ان کے کنارے کنارے پولیس کے سپاہی لاٹھیاں تھامے قطار در قطار کھڑے تھے، بالکل ساکت۔ صرف ان کی نظریں حرکت میں تھیں کہ آتوں جاتوں کا تعاقب کر رہی تھیں۔ مگر آتے جاتے کون تھے؟ اس وقت تو وہ اکیلا ہی چل رہا تھا۔

ناول کا یہ حصہ ایک گہری عصری معنویت اختیار کر لیتا ہے۔ ذاکر کا سہا ہوا اور پریشان پیکر، ماضی اور حال کے درمیان بھٹک رہا ہے اور اس دوران اسے پاکستان کی موجودہ حالت شکست خوردگی، ہزیمت، اور صبر و رضا کی طرف اشارہ کرتی نظر آتی ہے۔ لیکن ناول کی واقعیت میں ایک اور پہلو نمایاں ہونے لگتا ہے۔ اپنے چاروں طرف موجود شہر کو وہ کوفہ گرداننے لگتا ہے۔ وہ لوگوں سے خالی گلیوں میں گھومتا رہتا ہے اور ایک مسجد میں نماز ادا کرتا ہے جس میں کوئی اور نمازی نہیں۔ ایک نامحسوس طریقے سے ذاکر کا شہر، کوفے میں مبدل ہو گیا ہے۔

"اس نے سرگوشی میں کہا کہ اے اخی آہستہ بول بلکہ مت بول کہ سروں کی فصل پک چکی ہے اور کوفے میں کرفیو لگا ہوا ہے۔

کوفے میں کرفیو! میں حیران ہوا اور کوچہ کوچہ پھرا۔ کوچے ویران، گلیاں سنسان، دریچے بند، دروازے مقفل، مسجد ہو حق کرتی تھی۔ وہ جب امامت کے لیے کھڑا ہوا تھا اور نمازی صف بصف صحنِ مسجد کی آخری حد تک کھڑے تھے۔ جب سلام پھیرنے کے بعد اس نے مڑ کے دیکھا تو صفیں صاف، مسجد خالی۔ وہ مسجد میں نمازیوں کے جلو میں داخل ہوا تھا اور اکیلا مسجد سے رخصت ہوا۔ خالی گلیوں اور سنسان کوچوں میں بھٹکتا پھرا۔ باغوں میں شگوفے پھوٹے ہوئے تھے۔ انگوروں کی بیلیں انگوروں کے خوشوں سے لدی ہوئی تھیں اور سروں کی فصل پک چکی تھی۔ مت بولو مبادا تم پہچانے جاؤ__"[14]

کہانی اس سے آگے یوں چلتی ہے کہ تب گوتم بدھ نے زبان کھولی۔ کوفے کی قریب آسا خاموشی کا طلسم بدھ کی کتھا سے ٹوٹتا ہے۔ لیکن ذاکر اور اس کے دوست اس سے پہلے بول چکے ہیں۔ چند دوست کیفے شیراز میں جمع ہیں اور یہ بات واضح ہوتی جا رہی ہے کہ "پاکستان بازی ہار چکا۔" "سفید سر والا ایک بے نام آدمی" سر جھکا کر منہ ڈھک لیتا ہے اور سسکیاں بھر کر رونے لگتا ہے۔ عرفان اس سے ہزیمت کا اظہار کرتا ہے اور چاہتا ہے کہ وہاں سے نکل چلیں__ اس لیے کہ "شکست برداشت کی جا سکتی ہے۔ جذباتیت مجھ سے برداشت نہیں ہوتی۔"[15]

مگر ذرا دیر بعد وہ سفید سر والا آدمی بھی سسکیاں بھرتے بھرتے چپ ہو گیا اور آنکھیں پونچھ کر خاموشی سے چائے پینے لگا۔

ذاکر اور اس کے دوست شکست سے پہلے ہی ہزیمت خوردہ معلوم ہوتے ہیں۔ مگر وہ جذباتیت کے مظاہرے سے بچ کر اپنے گریباں میں جھانک کر دیکھتے ہیں اور عرفان سے باتیں کرتے ہوئے ذاکر اس شکست کی تمام تر ذمہ داری اپنے سر لینے کے لیے تیار ہے۔

"وہ ٹھیک کہتا تھا، اس شکست کا ذمہ دار میں ہوں......"

عرفان کے سوال پر وہ مزید وضاحت کرتا ہے:

"بات یہ ہے عرفان کہ شکست بھی ایک امانت ہوتی ہے۔ مگر اس ملک میں آج سب ایک دوسرے کو الزام دے رہے ہیں اور آگے چل کر اور دیں گے۔ ہر شخص اپنے آپ کو بری الذمہ ثابت کر رہا ہے اور کرے گا۔ میں نے سوچا کہ کسی نہ کسی کو یہ امانت اٹھانی چاہیے۔"[۱۹]

جو وقت یہ الفاظ لکھے گئے ہوں گے تب سے لے کر اب تک ان کی عصری معنویت میں مزید اضافہ ہوا ہے۔ شکست کا ذائقہ زبان سے نہیں اترا لیکن ہر شخص دوسرے کو موردِ الزام ٹھہرائے جا رہا ہے، جیسا کہ ناول کے الفاظ نے پیش بینی کی تھی۔ پہلے سے بھی زیادہ ذاکر آج کے پاکستان میں خطرے سے دوچار ہے۔ ناول کے الفاظ کی درد انگیزی میں زہرخند کا رنگ اور بڑھ گیا ہے کہ آج کے پاکستان میں شیعہ عقیدے کے حامل افراد اپنے عقیدے کی بنا پر چُن چُن کر مارے جا رہے ہیں اور تاریخ کے ہاتھوں ان کے Victimization میں اضافہ ہوا ہے۔ کوفے سے نکل کر ذاکر پہلے کے مقابلے میں زیادہ خطرے میں ہے اور بڑی آسانی کے ساتھ واجب القتل قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کو کلام کرنے کی ضرورت بھی نہیں کہ اس کا نام اس کی پہچان ہے اور خطرے کی علامت۔ آگے کا قصہ مہاتما بدھ کی زبانی سنا کر بھی اسے عافیت نہیں ملنے والی کہ آج کے پاکستان میں اقلیتوں کو پہلے سے کہیں زیادہ خطرہ ہے۔ سروں کی فصل تیار ہو چکی ہے اور "بستی" سے باہر نکلنے والی گلی بند ہے۔

یوں اس نقطۂ نظر کو مزید توسیع دی جائے تو پاکستان کی تاریخ کو اس ناول میں پڑھا جا سکتا ہے اور اس تاریخ کی روشنی میں اس ناول کو۔ یہی بات مجھے کھٹکتی ہے۔ اسلوبِ بیان، بیانیے کے سڈول پن، ہیئت کے اجزائے ترکیبی اور نفسِ مضمون کی خوبیوں کے باوجود میرے لیے اس ناول کا یہی سب سے بڑا عیب ہے۔ اس نہج کا مطالعہ ناول کے امکانات کو محدود کر دیتا ہے۔ غالباً اسی لیے محمد عمر میمن نے، جنھوں نے انتظار حسین کے بارے میں اختصاص کے ساتھ تنقیدی تجزیے قلم بند کیے ہیں، اس ناول پر نقادوں کے اعتراضات کا ذکر کرتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے۔

On closer examination, this criticism appears to be ideologically based, in that its motivating force lies in valorizing Pakistani rationalism. It views the rovel as a "national allegory", exactly as proposed by Fredric Jameson (1986) except that here the text and the cnriic are both from the third world....[۱۷]

میمن صاحب نے اس اہم نکتے کی مزید وضاحت نہیں کی لیکن ان کی شکایت بجا ہے کہ اس نوع کے تجزیے ناول کو خود مکتفی تخلیق کے طور پر نہیں دیکھتے جس کو اسی میں مضمر جمالیات کے حوالے سے سمجھنا چاہیے۔ خود وہ بھی اس ناول کو قومی نہیں مگر عقیدے کی تمثیل کے طور پر ضرور پرکھتے ہیں اور اس راہ پر چلتے چلتے دور نکل گئے ہیں۔ ان کا کہنا ہے:

Naturally it is significant that the author is a Twelver Shi'ite, but what is more important for us is that Zakir is a Twelver Shite...

وہ ذاکر کے افعال و اعمال کو شیعی مظہریات کے حوالے سے دیکھنے کا بیڑا اٹھاتے ہیں۔ لیکن یہ زاویہ بھی محدود ثابت ہوتا ہے۔ میمن صاحب نے اپنے مضمون کے اس حصے کا آغاز قرۃ العین حیدر اور "آگ کا دریا" کے حوالے سے کیا تھا۔ یہاں سوال کیا جا سکتا ہے کہ مصنفہ کا عقیدہ کیا تھا اور ان کے کردار، طلعت، کمال، گوتم ــــ کس عقیدے کے حامل قرار دیے

جا سکتے ہیں؟ کیا عبداللہ حسین کے کردار اپنے مصنف کے عقیدے پر کاربند ہیں اور کیا ان کا عقیدہ ان کے کرداروں کا اس طرح سے جزو بنتا دکھائی دیتا ہے کہ ان کے افعال و اعمال پر اثر انداز ہونے لگے؟ عقیدے کی کارفرمائی انتظار حسین کے باقی ناولوں کے کرداروں میں کس حد تک نظر آتی ہے اور ان کے عقیدے کا سراغ مل بھی جائے تو ان کے بارے میں کیا کسی بصیرت افروز نکتے کا انکشاف کرتا ہے؟ جو ہمیں ان کو بہتر سمجھنے میں مدد دے سکتا ہے؟ ذاکر کے مذہبی عقیدے کو ضمنی یا واقعاتی کے بجائے مرکزی اور مظہریاتی قرار دینے میں ایک اور مشکل یہ بھی ہے کہ اس نوع کے تجزیے میں ذاکر کو ''ایک'' شیعہ کردار کے بجائے ''معین'' شیعہ یا ''The Shi`ite'' سمجھا جانے لگتا ہے کہ اس میں عقیدے کے تمام خواص مجسم ہو گئے ہیں اور وہ ان روایات و تاریخی عمل کی چلتی پھرتی پرچھائیں بن کر رہ گیا ہے۔ اس طرح کردار اور واقعات سے معنی اور مفاہیم کی کثرت ختم ہو جاتی ہے اور ان کو ''تمثیل'' قرار دیے جانے میں سہولت ہو جاتی ہے کہ وہ ایک رُخ اور ایک ہی نہج پر چلنے کے پابند نظر آنے لگتے ہیں۔

ناول کی معنیاتی جہات کی دید و دریافت کے بجائے تنقیدی مفروضوں کی مناسبت تلاش کرنے کی کوشش وہیم میں ''بستی'' کے مقابل نقادوں کی وہ توقعات صورت بدل بدل کر کہیں نہ کہیں سامنے آ جاتی ہیں جن کے تانے بانے جیمسن کی ''قومی تمثیل'' سے جا ملتے ہیں۔ اس لیے اس تنقیدی نظریے کو اس کے ٹھکانے پر پہنچا دیا جائے تو اچھا ہے، اور نہیں تو کم از کم ''بستی'' کے تناظر میں۔ فریڈرک جیمسن کے اصل الفاظ یوں ہیں:

All third world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call rationalallegories (italics), evenwhen, or perhaps I should say, particnlarly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation such as the novel.[18]

شعوری یا لاشعوری طور پر اس نظریے نے اردو تنقید کو اس حد تک متاثر کیا کہ ناول (یا افسانے) سے یہ توقع باندھی جانے لگی کہ وہ قومی حالات کے بارے میں نسخۂ تشخیص کا سا عمل بھی کرے۔ اور یہ بتائے کہ ہمیں کیا کرنا چاہیے۔ ''تیسری دنیا'' کا تصور بھی ہمارے نقادوں کو ایک زمانے میں بہت عزیز رہا ہے، اور اس سے دل بستگی ایک طرح کی رومانویت کی حدود تک جا پہنچی ہے۔ جیمسن کے نظریے اور اس کے مضمرات کی داستان لذیذ سہی، فی الوقت میرے لیے اس کا وہ تنقیدی تجزیہ کافی ہے جو اعجاز احمد نے اپنے مضمون Jameson`s Rhetoric of Otherness and the "National Allegory" میں قلم بند کیا ہے۔ اعجاز احمد کا حوالہ اس مقام پر یوں بھی اہم ہے کہ وہ انتظار حسین کے واقف کار رہے ہیں (ان کا دلچسپ حوالہ ''چراغوں کا دھواں'' میں شامل ہے جہاں وہ تنقیدی تصورات کے بجائے خالصتاً شخصی حرکات پر عمل پیرا نظر آتے ہیں) بلکہ اس مضمون میں ''تیسری دنیا'' کے اس محدود تصور کو رد کرنے کے لیے اردو ادب کا تفصیلی حوالہ دیا ہے، جس میں دوسرے معاصر ادیبوں کے ساتھ انتظار حسین کا نام بھی شامل ہے۔ انتظار حسین کا حوالہ مضمون کے استدلال میں اس طرح گندھا ہوا ہے کہ اس کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ حوالہ مضمون کے اس قدرے طویل مگر کلیدی اقتباس میں شامل ہے:

The 'nation' indeed became the primary ideological problematic in Urdu literature only at the moment of Independence, for our Independence too was

peculiar: it came together with the Partition of our country, the biggest and possibly the most miserable migration in human history, the worst blodbath in the memory of the subcontinent: the gigantic fratricide conducted by Hindu, Muslim and Sikh communalists. Our 'nationalism' at this juncture was a nationalism of mourning, a form of valediction, for what we witnessed was not just the British policy of divide and rule, which surely was there, but our own willingness to break up our civilizational unity, to kill our neighbours, to forgo that civic ethos, that moral bond with each other, without which human community is impossible. A critique of others (anti-colonial nationalism) receded even further into the background, entirely overtaken now by an even harsher critique of ourselves. The major fictions of the 1950s and 1960s __ the shorter fictions of Manto, Bedi, Intezar Hussein, the novels of Qurrat ul Ain, Khadija Mastoor, Abdullah Hussein __ came out of that refusal to forgive what we ourselves had done and were still doing, in one way or another, to our own polity. No quarter was given to the colonialist; but there was none for ourselves either. One *could speak*, in a general sort of way, of 'the nation' in this context, but not of 'nationalism'. In Pakistan, of course, there was another, overriding doubt: were we a nation at all? Most of the left wing, I am sure, said 'No'.[19]

پاکستان میں سر اٹھانے والے شکوک و شبہات کہ کیا ہم ایک "قوم" ہیں، اعجاز احمد کا یہ سوال "بستی" میں بھی اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے __ اگرچہ "بستی" میں یہ سوال شک کا اظہار ہی رہتا ہے، اس طرح کا صریح انکار نہیں بن پاتا جو اعجاز احمد نے ایک خاص نظریاتی طبقے سے وابستہ کیا ہے۔ اپنے بارے میں اس طرح شبے کا اظہار "بستی" کی خاص کیفیت ہے جو کئی زاویوں سے ہمارے سامنے آتی ہے اور آخر تک موجود رہتی ہے۔ صریح انکار بھی شاید ایک قسم کا validation یا توثیق ہوتی جس کے متحمل وہ نہیں ہو سکتے۔ "قوم" ہونے یا نہ ہونے کے بارے میں شبے کا اظہار اس ناول کے حوالے سے اہمیت رکھتا ہے لیکن اعجاز احمد اس نکتے سے زیادہ اپنے مضمون میں "تیسری دنیا" کے تصور کی محدودات واضح کرتے ہیں۔ وہ "قومی تمثیل" کو "تیسری دنیا" میں قلم بند کیے جانے والے بیانیوں / بیانیہ عمل (narrativities) کی لازمی اکائی کے طور پر مسترد کر دیتے ہیں اور "تیسری دنیا کے ادب" کی درجہ بندی کو جس میں "قومی تمثیل" کا میٹا ٹیکسٹ (meta-text) اور درجہ تسمیہ و تعین ہو، ایک ناممکن درجہ (epistempologically an impossible category) قرار دے دیتے ہیں اور یوں ان کا استدلال مکمل ہو جاتا ہے۔

اعجاز احمد کے طرزِ استدلال سے گریز بہت مشکل ہے۔ اس مضمون میں وہ ''بیانیہ'' کے معاملات کی طرف خاص طور پر رجوع کرتے ہیں اور یہ سوال بھی اٹھاتے ہیں کہ خاص طور پر اردو میں وہ صنف جسے باضابطہ طور پر ناول قرار دیا جا سکے، وہ ایک خاص وقت پر کیونکر نمودار ہوئی اور سرشار کا ''فسانۂ آزاد'' اگر اخبار کے لیے قسط وار نہ لکھا جاتا تو اس کی ساخت کیا بہت مختلف نہ ہوتی؟ علاوہ ازیں وہ نذیر احمد کی مختلف کتابوں، خاص طور پر ''ابن الوقت'' کو ایک طرح کے طبقاتی اضطراب سے وابستہ کر کے دیکھتے ہیں۔ ان تاریخی حوالے کے برمحل اور درست ہونے اور ان معاملات میں واقف کارانہ رویے سے insider's view لیس ہونے کے باوجود اعجاز احمد کے استدلال کا سارا زور ''قومی تمثیل'' کے پہلے جزو یعنی ''قومی'' پر صرف ہو جاتا ہے اور اس کے ساتھ ''تیسری دنیا کے ادب'' کو یکساں قرار دینے بلکہ اس سے بھی بڑھ کر اسے ناممکن ثابت کر دینے میں بات ختم ہو جاتی ہے کہ وہ ''تمثیل'' کے جزو کو کسی قدر تفصیل کے ساتھ جائزہ نہیں لیتے کہ اس لفظ کے استعمال میں کیا قباحت ہے اور اس کے بے محابا استعمال سے کرداروں کی انفرادی خصوصیات ان کی اجتماعی بلکہ ''قومی'' تشخیص کے سامنے دب کر رہ جاتی ہیں اور ناول میں بیان کردہ روزمرہ زندگی کے عمل کی معنویت بھی کسی اور سمت اشارہ کرنے لگتی ہے، گویا اس کی تمام اہمیت اس ''نمائندگی'' میں ہے جس کی معنویت کسی بیرونی تصور (concept) یا نظریے سے آ رہی ہے۔ اپنے بیش تر نقادوں کی توقعات کے برخلاف، جو ناول اور ناول نگار دونوں کو کسی کھونٹے سے بندھا دیکھنے میں عافیت سمجھتے ہیں، ''بستی'' اس قسم کی تمثیل بننے سے انکاری ہے۔ اس کا سیاق و سباق اس کے نفسِ مضمون سے قائم ہوا ہے اور اپنی اصل میں وہ ناول نہیں تو پھر کچھ نہیں۔

سو ''قومی تمثیل'' سے بڑھ کر ''بستی'' کا اصل سوال اس کا ناول ہونا ہے۔ اس ضمن میں چوں کہ بعض نقادوں نے اس کی اشاعت کے موقع پر یہ شبہ ظاہر کیا ہے کہ آیا اس کو ناول قرار بھی دیا جا سکتا ہے، میں اس کا مطالعہ ناول کے محدود اور پابند تصور کے بجائے پس نو آبادیاتی نوع کی اہم مثال کے طور پر کرنا چاہوں گا جو انگریزی ناول کے کسی خاص دور یا رجحان کی مکمل پیروی کرنے کے بجائے، قدیم تر روایت کے بعض پہلوؤں کی طرف رجوع کرتا ہے اور، اپنے نفسِ مضمون کی مناسبت سے اپنی وضع قائم کرتا ہے۔ یوں تو میرے نزدیک انور سجاد کے ''خوشیوں کا باغ''، حسن منظر کے ''وبا''، عبداللہ حسین کے ''باگھ'' اور خالدہ حسین کے ''کاغذی گھاٹ'' جیسے متنوع اور مختلف ناولوں کا مطالعہ پس نو آبادیاتی متون کے طور پر مفید ثابت ہو سکتا ہے اور ان کی معنیاتی پرتیں کھولنے میں معاون بھی، لیکن میں فی الوقت پس نو آبادیاتی مطالعے کی مبادیات یا نوعیت کے بارے میں تفصیل کے ساتھ صراحت نہیں کروں گا۔ (پس نو آبادیاتی مطالعات پر اردو میں ناصر عباس نیر کی وقیع تحریریں موجود ہیں جو اس فریضے کو بہتر طور پر سرانجام دے سکتی ہیں) بلکہ صرف اس حد تک برتنے کی کوشش کروں گا کہ جس سے ''بستی'' کی بعض صنفی خصوصیات نمایاں ہو سکیں جن کو بعض نقاد نقص یا عیب سمجھتے آئے ہیں اور جن کے ذریعے سے یہ ناول اپنی وضع آپ قائم کرتا ہے، اور اس کا جائزہ اسی تناظر میں لیا جانا چاہیے۔

پس نو آبادیاتی مطالعات کے تحت اس ناول کا ذکر اس لیے اور بھی موزوں ہے کہ انتظار حسین ناول کی صنف کے لیے کشادگی اور بیانیہ کے مختلف نمونوں کی طرف رجوع کرنے سے اپنی دلچسپی کا برملا اظہار کر چکے ہیں۔ وہ خطوطِ غالب کے بعض حصوں کو ناول کا پیش رو اور محمد حسین آزاد کی ''آبِ حیات'' کو بھی ناول قرار دے کر پڑھنے کا اعادہ کر چکے ہیں۔ اور تو اور، وہ مہاتما بدھ سے منسوب جاتک کتھاؤں کو بھی ایک مربوط، مسلسل اور مدوّر (cirrcular) ناول کے طور پر پڑھنے

کے لیے تیار ہیں۔ ایسے تخلیقی رویے سے نبرد آزما ہونے کے لیے پس نوآبادیاتی مطالعات محض مدِ رسانہ یا کبتی موشگافی نہیں رہتے بلکہ ان کے تخلیقی اظہار کو decipher کرنے کے لیے ایک نئی کلید فراہم کرتے ہیں۔

اب سے دور، ایک عرصہ ایسا بھی گزرا جب ناول کے تمام اجزائے ترکیبی دریافت ہو چکے تھے اور ایک ترتیب کے ساتھ قطار میں چنے ہوئے تھے کہ ناقد آئے اور اپنی مرضی سے اپنی سہولت کا اوزار اٹھا لے۔ جس طرح تمام عناصر دریافت ہونے کے بعد جدول کی صورت مرتب ہو کر پیریوڈک ٹیبل بن گئے ہیں۔ آکسیجن، نائٹروجن کی جگہ یہ نام رکھ لیجیے __ کردار، پلاٹ، ماحول غرض کہ ساری ترتیب اپنے طور مکمل ہے اور کسی عنصر کی کمی کا احساس نہیں ہونے پایا۔ چناں چہ اس دور کے نقادوں کے جائزے ان ہی عناصر کے حوالے سے لکھے گئے ہیں اور ان کی بنیاد پر وہ ناولوں کے اچھے یا برے ہونے کے بارے میں مسندِ ادب پر بیٹھ کر حکم لگاتے رہے ہیں۔ اگر ان روایتی لوازمات کو بنیاد ٹھیرایا جائے تو ’’بستی‘‘ ایک عجیب طریقے سے غیراطمینان بخش ناول قرار پاتا ہے۔ لیکن اگر پس نوآبادیاتی مطالعات کے تناظر میں دیکھا جائے تو اس ناول میں وہ موضوعات (themes) صاف نظر آتے ہیں جو اس نوع کے ادب کا خاصہ رہے ہیں __ سفر اور نقل مکانی، تلاش، بچھڑنے کا عمل، احساسِ زیاں، شناخت کا بحران، اپنی برادری (کمیونٹی) کی جستجو اور اس سے دوبارہ مربوط ہو جانے کی خواہش، اجنبی لوگوں کے درمیان علیحدگی کا احساس۔ ان مطالعات کی روشنی میں اس ناول کی بعض خاص باتیں ایک نئے زاویے سے نظر آنے لگتی ہیں۔ اگر روایتی طور پر دیکھا جائے تو ’’بستی‘‘ کا پلاٹ ڈھیلا ڈھالا اور بڑی حد تک بیرونی واقعات کا مرہونِ منت معلوم ہوتا ہے۔ اس میں تناؤ اور پھر اس کے بعد تسکین کا عمل نظر نہیں آتا۔ لیکن پلاٹ کا یہ انداز ذاکر کے مجموعی کردار کے لیے عین مناسب ہے۔ ذاکر کو محض غیر منفعل سمجھ لینے سے اس کی یہ حیثیت دب جاتی ہے کہ ذاکر زندگی اور واقعات کے تئیں حاشیے پر (marginalized) ہے۔ وہ زندگی میں اس سے بڑھ کر ملوث کیسے ہو سکتا ہے جب کہ سماجی عمل نے اس کو پوری طرح اپنے ساتھ وابستہ نہیں کر لیا۔ اس کے اوپر بے عمل ہونے یا سیاسی طور پر جامد ہونے کا ٹھپہ لگانے سے اس کی وجودی صورت ابھرنے نہیں پاتی۔ اسی طرح صابرہ بھی اس کی زندگی میں اپنی غیر موجودگی کی وجہ سے نمایاں ہے۔ یہ ذاکر کی صورتِ حال کا شاخسانہ ہے۔ وہ ایک ادھورے اور نیم محسوس پچھتاوے سے بڑھ کر وابستگی اختیار نہیں کر سکتا۔ ’’بستی‘‘ کو اس اعتبار سے خاصے طعن و تشنیع کا سامنا کرنا پڑا کہ اس میں نمایاں نسوانی کردار نہیں ہیں بلکہ محمد سلیم الرحمٰن جیسے سنجیدہ نقاد نے اس حد تک مطالبہ کیا کہ مصنف ایک اور ناول لکھے جس میں وہ سب باتیں درج کر دے جن کو وہ دانستہ چھپا گیا ہے۔ ’’جیتی جاگتی اور ہری بھری عورتوں کو دیکھنے لکھنے کا مطالبہ اپنی جگہ دلکش سہی لیکن ذرا سوچیے کہ ایسی کوئی عورت (فرض کیجیے کہ ’’فسانۂ جتلا‘‘ کی ہریالی بیگم) اس ناول میں آن براجتی تو کس قدر out of place معلوم ہوتی۔ ذاکر کی وجودی صورتِ حال میں ایک آ it سو وہ طلب سے بڑھ کر کسی دوسرے وجود کے لیے گنجائش کب ہے؟

محمد سلیم الرحمٰن کے Don't Hold Back والے اس فقرے کے پیچھے بھی ناول کے کم و بیش خود سوانحی ہونے کا مطالبہ کارفرما نظر آتا ہے کہ ناول نگار اپنی زندگی کا تمام کچا چٹھا ناول میں بے کم و کاست بیان کر دے اور تجربے میں کاٹ چھانٹ کر کے، تخلیقی عمل سے گزارنے، refine اور synthesise کرنے کے process کا خیال پیشِ نظر نہیں رہتا۔ ظاہر ہے کہ ناول کوئی بھی ہو، اس کا نفسِ مضمون آپ بیتی کے مقابلے میں کہیں زیادہ پیچیدہ اور Sophisticated تر ہے۔

اسی طرح محمد عمر میمن نے اعتراض کیا ہے کہ

Basti does not replicate familiar reality..[21]

اب ظاہر ہے کہ ''بستی'' جیسے ناول سے یہ توقع کیوں باندھی جائے۔ ادیب سے کسی ''reality'' کے تابع ہونے کا مطالبہ بھی عجیب سا معلوم ہوتا ہے۔ فلسطین سے تعلق رکھنے والی ممتاز ناول نگار سحر خلیفہ کا یہ فقرہ کمل نظر ہے۔

Literature should show life as it *should be* not just as it is. (It) should transcend reality in to another reality.[22]

ایک حقیقت سے گزر کر دوسری حقیقت میں پہنچنے کا امکان ناول کے لیے زیادہ معنی خیز ہے مگر ایک حقیقت سے وفاداری بشرط استواری کا مطالبہ، آنکھوں کے سامنے کی حقیقت، شاید حقیقت پسندی اور واقعیت نگاری کے غالب اسلوب کے حاوی ہو کر رہ جانے کی وجہ سے اُبھرا ہے۔

میمن صاحب نے کرداروں کے بارے میں آگے چل کر لکھا ہے:

Characters, too, appear shorn of physical traits and particularizing detail; only their mental events are given...

یہ کردار بھی ذاکر کی مجموعی صورت حال کا جزو ہیں اور اس صورت حال کے تابع ہیں۔ وہ اس تانے بانے کو توڑ کر اس سے باہر نکل سکتے ہیں اور نہ علیحدہ خصوصیات اختیار کر سکتے ہیں۔

اس نوع کے اعتراضات پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نقاد کے ذہن میں خود کوئی پروٹوٹائپ ہے اور وہ یہ سوچ رہے ہیں کہ انتظار حسین اس وضع کا ناول لکھ ڈالیں، بجائے اس کے کہ ''بستی'' کو اس صورت میں پڑھا جائے جیسا کہ وہ لکھا گیا اور جس طرح وہ موجود ہے۔ ناول کا ماجرا اس کے وجود کے اندر ہے، کسی ایسی امکانی جہت میں نہیں جو بن لکھی رہ گئی ہو۔

روایتی اعتبار سے بے حیثیت کرداروں سے بھی بڑھ کر ناول پر یہ اعتراض وارد کیا گیا کہ اس میں تبدیلی کی تلقین نہیں ہے اور سماجی عمل کی للکار بلند کرنے کے بجائے بُزدلی کا وطیرہ اختیار کیا گیا۔ وہ ''بستی'' ہو یا کوئی اور ناول، یہ مطالبہ بھی اسی قدر بے جا ہے لیکن اس کے پیچھے بھی افسانوی ادب میں معاشرتی اظہار کا وہ تصور ہے جو مابعد نوآبادیاتی مطالعات کی روشنی میں ناقص ٹھہرتا ہے۔ ذاکر جیسا ہے اور جس طرح ہے، اس کے یوں ہونے میں سماج کی تنقید مضمر ہے جو افسانوی تقلیب سے باہر نکل کر سیاسی نعرہ نہیں بننے پاتی۔ ''بستی'' میں مضمر سماجی تنقید کسی بھی ادھ کچرے افسانے سے کہیں زیادہ نفیس، پیچیدہ اور معنیاتی امکانات کی حامل ہے۔

ملک کی آزادی کے بعد اُبھرنے والے معاشرے پر مصنف کی سخت ترین تنقید ذاکر کی بظاہر لاتعلقی ہے کہ وہ باقی تمام معاملات سے اغماض برت کر اپنے آپ کو صرف و محض اپنی صورت حال تک محدود رکھے ہوئے ہے۔ گھر سے باہر نکل کر وہ اپنے وقت کا بڑا حصہ چائے خانے یا کافی ہاؤس میں گزارتا ہے جہاں اس کے دوستوں کی محفل جمی رہتی ہے۔ چائے خانے سے اس کی دل چسپی کو بھی تنقید کا موجب ٹھہرایا گیا، اور بیشتر نقادوں نے اسے مصنف کی اپنی روش سے وابستہ کر کے ناول کا ایک اور نقص قرار دے دیا۔ ''بستی'' میں ''شیراز'' جیسا ریستوراں شہر کی ذہنی و عبقری زندگی کا ایک نیوکلیس ہے اور اس پر اعتراض کرنے والے نقادوں نے اس منصب کو پوری طرح نہیں پہچانا جو یہ بے رنگ سا ریستوران ناول میں ادا کر رہا ہے۔ اس منصب کی صراحت کے لیے میں نجیب محفوظ کا حوالہ دینا چاہوں گا جس کے کئی افسانوں اور ناولوں میں قاہرہ کا

مخصوص قہوہ خانہ اس تواتر کے ساتھ بیان ہوا ہے کہ بعض جگہ کردار کی سی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ ناول ''حرافش'' میں دوستوں کی منڈلی باقاعدگی سے ایک قہوہ خانے میں اکٹھا ہوتی ہے اور ان کی اس متواتر ملاقات سے ناول کا ماجرا عمل پذیر ہوتا ہے۔[۴۴]
اب اس کی وجہ قاہرہ کے ان قہوہ خانوں میں، جنھیں ''مقہہ'' کہا جاتا ہے، باقاعدگی سے وقت گزارنے کی عادت ہو یا ان قہوہ خانوں کی اپنی سماجی اہمیت جہاں ایک مخصوص دور کی شہری زندگی میں وہ کلب کی سی حیثیت رکھتے تھے، نجیب محفوظ کی تحریروں میں برابر بیان کا حصہ بنتے رہتے ہیں۔ اس کے مشہور ترین ادبی کارنامے ''قاہرہ سہ شاخہ'' (The Cairo Triology) کا ہیرو کمال کئی بار ان قہوہ خانوں میں نظر آتا ہے۔ نجیب محفوظ کے دو ناولوں کے نام ہی ان قہوہ خانوں کے نام پر ہیں جن میں وہ ناول وقوع پذیر ہوتے ہیں بلکہ اس سے بھی بڑھ کر جیسا کہ مصری عالم اور نقاد رشید العنانی نے نجیب محفوظ کے بارے میں اپنی مختصر انگریزی کتاب میں لکھا ہے:

There is hardly a novel by Mahfouz in which the cafe does not represant a significant part of the scene, and there are several in which the cafe is the most important element in the setting...

یہ تجزیہ ''بستی'' پر بھی کسی حد تک صادق آتا ہے۔ نجیب محفوظ کی طرح ''بستی'' کے کرداروں کو بھی اپنی مرضی سے چائے خانے میں وقت گزارنے کا حق حاصل ہونا چاہیے اور ہمارا سروکار ان کو کسی اور جگہ بھیجنے کا مطالبہ کرنے کے بجائے ان کی اس صورت حال سے ہونا چاہیے جو ان کو چائے خانے ہی بھیجتی ہے اور وہ وہیں اپنی محفل جما کر گفتگو چھیڑ سکتے ہیں جو زندگی کے عمل میں شراکت کے لیے ان کا سب سے بڑا وسیلہ بن گئی ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ کی نظم کے کردار کی طرح چائے کے چمچوں سے زندگی کی پیمائش کیے جا رہے ہیں۔

ناول کا پیرایۂ بیان ان کرداروں کی مجموعی صورت حال (Situation) سے اُبھرا ہے، اس لیے ''بستی'' میں اختیار کردہ ہیئت اور مصنف کا نقطۂ نظر ایک دوسرے سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں۔ اس صورت حال میں مبتلا مضطرب اور شناخت کے بحران میں اُلجھے ہوئے کردار، اپنی زندگی کی معنویت اور اپنے وقت کا اعتبار تلاش کرنے کی جستجو میں پھنسے ہوئے اشخاص جو تاریخ کے جبر میں بھی مبتلا ہیں اور روزمرہ زندگی کے واقعات و حادثات کی یورش کا صدمہ بھی جھیل نہیں پاتے ــــ ان کرداروں اور ان کی صورت حال جو روایتی پلاٹ کی صورت میں تلخیص نہیں سہہ پاتی، اس کے علاوہ بیانیے کے بارے میں مصنف کا رویہ بھی اس ناول کو پس نو آبادیاتی نقطۂ نظر کا حامل ٹھہرا دیتا ہے۔ روزمرہ زندگی کی چادر بھی تار تار ہوئی جا رہی ہے اور کوئی نہ کوئی بحران اسے ادھیڑے جا رہا ہے۔ جہاں یہ چادر کم پڑنے لگتی ہے، ان سوراخوں سے تاریخ جھانکنے لگتی ہے، تاریخ جو اپنا وقت گزر جانے کے باوجود ختم نہیں ہوئی اور ان کرداروں کو جو درد و اضطراب سے باہر نکل نہیں پائے مسلسل زد پر لیے ہوئے ہے۔ ناول کے بیانیے کی خصوصیت قابل ذکر ہے کہ واقعیت پسندانہ بیانیے کے دوران مصنف بڑی سہولت کے ساتھ اساطیر و توہمات اور زبانی بیانیے کی گزشتہ روایات کو بھی دسترس میں لے آتا ہے۔ جس آسانی کے ساتھ لاہور کے مال روڈ میں دلّی کے برباد کوچوں کا نقشہ کھل جاتا ہے، اسی طرح پرانی داستانیں اور مہاتما بدھ کی کتھائیں بھی بیانیے کے تار و پود میں شامل ہو جاتی ہیں۔ ان کی موجودگی محض آرائشی یا برائے بیت نہیں ہے بلکہ بیانیے کی اپنی منطق کے عین مطابق، وہ نفس مضمون کی ترقی اور نمو کا ذریعہ بنتی ہیں۔ داستان کی روایت اور اس کے لوازمات کو انتظار حسین ''دن اور داستان'' میں بھی بروئے کار

لائے ہیں اور جاتک کتھاؤں سے اپنے کئی افسانوں کا پیرایہ اخذ کیا ہے، لیکن بیانیہ کے مختلف اسالیب اور انداز جس کامیابی کے ساتھ ''بستی'' میں ہم آہنگ ہوئے ہیں، اس کی مثال خود انتظار حسین کے افسانوی ادب میں بھی نہیں ملتی۔ لیکن بیانیے کی مختلف صورتوں کی دید و دریافت اور واقعیت پسند ''جدید'' بیانیے کے ساتھ ساتھ گزشتہ روایتوں سے اخذ و استفادہ انتظار حسین کی اہم خصوصیت ہے اور ان کو مابعد نو آبادیاتی دور کے دوسرے ادیبوں کے درمیان امتیازی مقام کا حامل بنا دیتی ہے۔ یہاں پر یہ کیسے ممکن ہے کہ قہوہ خانوں میں اپنا اور اپنے ناولوں کا بہت زیادہ وقت صرف کرنے والے نجیب محفوظ کی مثال ذہن میں نہ آئے۔ نجیب محفوظ نے جب لکھنے کا آغاز کیا تو مغربی اثرات کے تحت ناول اور افسانہ، عربی ادب میں باضابطہ اصناف کے طور پر متعارف ہی نہیں، مستحکم بھی ہو چکے تھے۔ زولا اور فلابیئر جیسے مثالی نمونوں کے زیر اثر نجیب محفوظ نے افسانہ نگاری میں قدم جمائے تو عربی ادب کے نقادوں کے مطابق، اس نے ان اصناف اور اسالیب کو پختگی کی منزل تک پہنچانے میں مدد کی۔ مصری نقاد رشید العنانی کے بقول، وہ اس انداز کو اپنے مقاصد و اہداف کی مطابقت میں ڈھالتا رہا اور درجہ بدرجہ اسے آخری حدود تک بھی پہنچانے میں سرگرم رہا۔ اس کے مختلف ناول، بالخصوص ''قاہرہ سہ شاخہ'' ناول کی اس صنف پر اس کی گرفت اور فن کارانہ مہارت کی دلیل ہیں لیکن ناول کو اس کے لیے ''borrowed mould'' قرار دیتے ہوئے رشید العنانی نے یہ بھی لکھا ہے کہ اپنی تمام تر تخلیقی زندگی وہ جس ڈھانچے پر مہارت حاصل کرنے اور اسے پایۂ تکمیل تک پہنچانے میں مصروف رہا، اس کی جکڑ بندی کے خلاف خود ہی بغاوت کی، اور اس کی فنی زندگی کے احوال میں اس بغاوت کی کہانی بھی اہم واقعہ ہے۔ جدید اسالیب کو اپنے اندر پوری طرح جذب کرتے ہوئے نجیب محفوظ نے ١٩٩٦ء میں دیے جانے والے ایک انٹرویو کے دوران یہ کہا تھا:

''عین ممکن ہے کہ مجھے کوئی ایسا موضوع مل جائے جس کے لیے کوئی اور ہیئت مناسب نہ ہو، سوائے 'مقامہ' کے۔ تو ایسی صورت میں، میں اپنے ناول مقامہ کے اسلوب میں لکھنے سے دریغ نہیں کروں گا.....''[٢٣]

مقامہ، یعنی عربی کی روایتی قصوں سے نجیب محفوظ کی یہ دل چسپی اس کے تخلیقی عمل میں بھی منعکس ہوتی ہے بلکہ ''قاہرہ سہ شاخہ'' میں ہیئت کی یکسانیت کے اندر کام کرتے ہوئے وہ عظیم الجثہ فنی کارنامہ سرانجام دیتا ہے۔ ساٹھ کے عشرے کے بعد اس کی کئی کتابوں میں ایک مضطرب اور سیمابی تلاش پنہاں نظر آتی ہے جہاں وہ ناول کی ہیئت وقتی صورت کے لیے تمام راستے ڈھونڈ رہا ہے۔ عربی کے روایتی قصے، پرانے سفرنامے، حکایتیں، یہاں تک کہ خواب بھی اس کی تلاش کا جزو بن جاتے ہیں اور ناولوں کی صورت میں ڈھل جاتے ہیں۔ بلکہ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ بیانیے کی جو ممکنہ صورتیں اس کے سامنے آئیں، نجیب محفوظ نے اس پورے range کو برت کر دیکھا اور مختلف ناول تخلیق کیے۔ یہ حیرت انگیز تخلیقی تنوع اور اسالیب کی کثرت نجیب محفوظ ہی سے عبارت ہے اور اس کی کوئی دوسری مثال سامنے نہیں آئی۔ واقعیت پسندی کے اسلوب میں مہارت حاصل کر لینے کے بعد پچھلی روایات تک دسترس اور ان کو ناول کے بیانیے میں فن کارانہ ہنر مندی کے ساتھ بروئے کار لانے میں انتظار حسین اپنی جگہ منفرد ہیں اور پس نو آبادیاتی مطالعات کے لیے ایک نئے رُخ کے قلم کار جو بڑی آسانی کے ساتھ ایک زمانے سے دوسرے زمانے (بلکہ ایک زمانے میں رہتے ہوئے پچھلے زمانے میں شامل) اور ایک بیانیے سے دوسرے بیانیے میں سفر طے کرتے جاتے ہیں اور اپنے ساتھ اپنے پڑھنے والوں کو بھی نئی منزل کی حیرت کی طرف لیے جاتے ہیں۔

کرداروں اور واقعاتی صورت حال سے فطری مناسبت، بیک وقت مختلف بیانیہ روایات تک دسترس اور ان کا فنی

استعمال اور اس کے ساتھ ساتھ بے گانگی، اجنبیت، بے تعلقی اور بیزاری کی اضطراب انگیز "جدید" کیفیات کا اظہار __ ان کے علاوہ "بستی" کے بیانیے میں ایک اور خاص بات اس کا ڈھلا ڈھلایا، سڈول انداز ہے۔ محمد عمر میمن نے اس کو ریت گھڑی سے تشبیہ دی ہے۔ لیکن آگے چل کر وہ لکھتے ہیں کہ ناول خاتمے کے مکمل احساس (true sense of an ending) کے بغیر ختم ہو جاتا ہے۔ خاتمے کا احساس، انگریزی نقاد فریک کرموڈ کی کتاب کا نام ہے جہاں اس نے "انجام" کی مختلف صورتوں کی ادبی قدر و قیمت کو جانچا اور پرکھا ہے۔ لیکن محمد عمر میمن خیال ظاہر کرتے ہیں کہ ناول نے باب 10 تک مکمل ہم آہنگی حاصل کر لی تھی اور اس کے بعد کسی اور سمت رخ کرتا ہے جس کی وجہ سے بیانیہ بیچ میں لٹکا رہ جاتا ہے۔ دسویں باب کے بعد بیانیہ جب آگے بڑھتا ہے تو وہ صورت حال سے توجہ ہٹانے کا کام کرتا ہے، اور اس سے بیانیے میں تخلیقی توسیع نہیں حاصل ہو پاتی۔ انہوں نے لکھا ہے کہ

The Optimistic note at the end appears to me at best a non sequitur.[۲۵]

ان کے نزدیک مصنف نے آخری حصہ، ناول کو جان بوجھ کر امید افزا صورت حال پر ختم کرنے کی خاطر لکھا ہے۔ ہر چند کہ وہ کہتے ہیں کہ ان کی رائے حتمی نہیں، شاید بعد میں اس سے رجوع کر لیں لیکن محمد عمر میمن نے تسلیم کیا ہے کہ closure کسی بھی ناول کا جزو لاینفک نہیں ہے اور جدید مغربی نظریہ ساز اس کے خلاف دلائل دیتے آئے ہیں۔

"بستی" کے کلیدی تصورات کو اس ناول کی اصطلاحوں میں سمجھنے کی ضرورت ہے __ ان معنوں میں یہ الفاظ Self-refrential ہیں اور ان کی تفہیم کے لیے بیرونی حوالے نہ صرف غیر ضروری ہیں بلکہ بسا اوقات گم راہ کن بھی ہو جاتے ہیں۔ اختتامیہ کا کلیدی لفظ "بشارت" بھی اسی طرح ناول کے سیاق و سباق میں پڑھے جانے کا متقاضی ہے۔ اس لفظ سے ہماری پہلی ملاقات پہلے باب میں ہو جاتی ہے۔ ذاکر نے اپنے بچپن اور اس دنیا کے معلوم و نامعلوم کی terms واضح کر لی ہیں کہ طاعون کی وبا اس محفوظ و مامون بستی پر حملہ آور ہوتی ہے۔ وبا کے مارے ہوئے شہر کے لوگ جنازے اٹھا اٹھا کر تھک گئے ہیں اور "ایک قائم و دائم حقیقت کے طور پر قبول کر چکے ہیں۔ ایسے میں بی اماں، جو ذرا علیحدہ اور ضمنی سا کردار معلوم ہو رہی تھیں، اپنی اس کیفیت کے ساتھ سامنے آتی ہیں۔

ہاں مگر ایک روز بی اماں صبح کو اس طور جاگیں کہ بدن ان کا کانپ رہا تھا۔ اسی عالم میں انہوں نے نماز پڑھی اور دیر تک سجدے میں پڑی رہیں۔ جب سجدے سے سر اٹھایا تو جھریوں بھرا چہرہ آنسوؤں میں تر بتر تھا۔ پھر انہوں نے آنچل منہ پر رکھ کر ہلکی ہلکی آواز کے ساتھ رونا شروع کر دیا۔ ابا جان نے مصلے پہ بیٹھے بیٹھے غور سے بی اماں کو دیکھا۔ اٹھ کر قریب آئے۔ "بی اماں! کیا بات ہے؟"

"بیٹے امام کی سواری آئی تھی۔" رکیں، پھر بولیں "ایسی روشنی جیسے گیس کا ہنڈا جل گیا ہو۔ جیسے کوئی کہہ رہا ہو کہ مجلس کرو۔"

ابا جان نے تامل کیا۔ پھر کہا:

"بی اماں! آپ کو بشارت ہوئی ہے۔"

ابا جان تصدیق بھی کرتے ہیں اور بشارت کی معنویت بھی واضح کر دیتے ہیں:

"اے بی اماں! آپ نے کچھ سنا۔ نحوست ماری بیماری ٹل گئی۔"[۲۶]

بشارت بھی مستحکم ہے اور اس سے حاصل کردہ نتائج بھی۔ ہم دیکھ سکتے ہیں کہ بشارت گریہ کے غلبے اور امام کی سواری

کے خیال سے نمودار ہوتی ہے اور اس کے لیے مجلس کا اہتمام ہونا قرار پاتا ہے۔ یہ اہتمام بشارت کے اس اعلان سے سراسر مفقود ہے جس کا ذکر انتظار کر رہا ہے۔ اس پچھلی بشارت کے سامنے یہ نئی بشارت محض گمان ہے، اور شاید گمان باطل۔ بی اماں کی بشارت نے بیماری کے ٹوٹنے اور نحوست کے بادلوں کے چھٹنے کی نوید سنائی تھی۔ بستی گویا وبائے عام اور مرگ انبوہ سے آزاد ہوا چاہتی تھی۔ اس کے برخلاف یہاں بشارت محض اعلان ہی رہتی ہے۔ اعلان جو بشارت کا دعوے دار خود کر رہا ہے اور اس کے تصدیق کے لیے کوئی دوسرا تیار بھی نہیں۔

ناول کا آخری حصہ یا پورا ناول لکھنے میں مصنف کے محرکات جو بھی رہے ہوں، ان کے بارے میں شک کی گنجائش ہمیشہ رہنا چاہیے، اس لیے کہ تنقید کا کام اسی سے آگے بڑھتا ہے۔ تاہم ''بستی'' کا اختتامیہ محل نظر ہے اور میں اس کا ایک مترادف مطالعہ تجویز کرنا چاہوں گا جو امید / مایوسی کی نویت سے قطع نظر اس حصے کو بھی اسی پیچیدگی سے عبارت دیکھتا ہے جو اس ناول کا خاصہ ہے اور اس حصے میں بھی ناول کے طریق کار کی توسیع ہے، اس کی غیر ضروری نفی نہیں۔ میں ''بستی'' کے اختتام کو ایک بار پھر اس کے ابتدائیے کے تناظر میں رکھ کر دیکھنا چاہوں گا __ ریت گھڑی کو الٹایا بھی تو جانا چاہیے __ اور اختتام پر پہنچ کر مجھے پہلا فقرہ پھر یاد آنے لگتا ہے:

> ''جب دنیا ابھی نئی نئی تھی، جب آسمان تازہ تھا اور زمین ابھی میلی نہیں ہوئی تھی، جب درخت صدیوں میں سانس لیتے تھے اور پرندوں کی آواز میں جگ بولتے تھے۔ کتنا حیران ہوتا تھا وہ ارد گرد کو دیکھ کر کہ ہر چیز کتنی نئی تھی اور کتنی قدیم نظر آتی تھی۔''[۳۷]

انجام تک پہنچنے اور پھر واپس پلٹنے سے میرے لیے ناول کے پہلے فقرے کی قرأت بدل گئی تھی۔ اس کے پہلے ہی ٹکڑے میں ''تھی'' کا لفظ کیوں آیا۔ کیا ہر چیز اس نئے پن سے گزر چکی ہے، اپنے انجام تک پہنچ چکی ہے اور اس کے بعد ہم اسے دیکھ رہے ہیں؟ ''تھی'' کی جگہ ہے کیوں نہیں؟ ناول زمانۂ حال سے سفر شروع کیوں نہیں کرتا۔ اس وقت جو زمانۂ حال تھا، اس کا گزر چکنا اور ماضی میں تبدیل ہو جانا ہی ہمارے لیے نقطۂ آغاز ہے۔ ہم ناول اس وقت شروع کرتے ہیں جب زمانے کی تقلیب ہو چکی ہے اور سمت کی تبدیلی اب ممکن نہیں۔ اس سے آگے سفر ایک ہی راستے پر ہوگا، آگے جانے والا راستہ جو ماضی بدوش، ہمیں انجام کی طرف لیے جا رہا ہے۔

جہاں ناول کے پہلے ٹکڑے میں ''تھی'' کا لفظ آتا ہے وہاں ناول کا آخری لفظ بھی معنی خیز ہے __ وقت ہے۔ ماضی ناول کے آغاز سے ہی اختتام پذیر ہو چلا تھا، مگر ناول کے انجام پر حال ختم نہیں ہوتا بلکہ جاری رہتا ہے اس لیے کہ اس کا وقت آ چکا ہے۔ یہ دونوں نقطے ایک دوسرے سے براہ راست مربوط ہیں، اس لیے ناول کا اختتام اس کے آغاز کا منطقی نتیجہ ہے، اور دوبارہ سے یہ اختتام ایک بار پھر اس آغاز کی طرف لے جانے کا اہل۔

اگر آپ واپس نہ جانا چاہیں تو پھر اس اختتامیے میں ایک ڈرامائیت ہے جو بلند آہنگ نہیں ہوتی اور نہ پوری طرح واضح ہو کر کسی خاص سمت کی طرف اشارہ کرتی ہے بلکہ یہ جب وقوع پذیر ہوتی ہے تو اپنے اچانک پن سے ہمیں چونکا دیتی ہے __ ہمیں اندازہ نہیں تھا کہ وہ اس وقت سامنے آ جائے گی اور اس طرح۔ الفاظ ادھورے پڑنے لگتے ہیں اور جملے بیچ میں سے ٹوٹ جاتے ہیں۔ ''اس سے پہلے کہ __ '' کا کیا مطلب ہے اور اس سے کیا مراد ہے۔ لیکن اس سے پہلے کے

ادھورے پن میں انجیل کا بیانیہ در آتا ہے جو ایک اور نہایت اثر انگیز موقع پر اس ناول میں استعمال ہوا ہے۔ ناول کا بیانیہ، اس اچانک انقطاع کے بعد پیغمبرانہ شان کے حامل بیانیے کی طرف رجوع کرتا ہے اور اس سے مربوط ہو جاتا ہے۔ جملوں کی معنویت ان الفاظ کے علاوہ جو ادا کیے گئے ہیں، ان مفاہیم سے بھی قائم ہوتی ہے جو پیرایۂ اظہار میں نہیں آنے پاتے اور ان کہے، ان سنے رہ جانے کے باوجود اپنے ہونے کا احساس دلانے لگتے ہیں۔

پورے ناول میں موجود دبا دبا اضطراب یہاں نقطۂ عروج پر پہنچ جاتا ہے۔ ہم بے طرح سے چونک اٹھتے ہیں ــ اور اس کے علاوہ کر بھی کیا سکتے ہیں؟ ہمیں متعدد سوالات کا سامنا ہے اور ہم ان کے معنی ڈھونڈ رہے ہیں کہ آگے بڑھنے کا راستہ ملے۔ بشارت سے کیا مراد ہے؟ اس کا کیا مطلب ہے اور "اب" کیوں؟ کیا واقعی بشارت ہوگی اور کیا اس کا وقت آ گیا ہے؟ یا پھر شاید ذاکر کے لیے یہ وقت انجام کار آ ہی گیا اس لیے کہ وہ صابرہ کے نام خط لکھنے کا ارادہ ظاہر کرتا ہے۔ خط نہیں، صرف ارادہ۔ اور وہ بھی دوستوں کے درمیان۔ لیکن یہ پہلا واضح اشارہ ہے کہ اس کے اندر کہیں احساس اور رشتے ناتوں کے لیے کوئی کیفیت جاگ اٹھی ہے اور کلبلاتی ہوئی سامنے آنا چاہ رہی ہے۔ ذاکر پر بارہا الزام عائد ہوا کہ وہ مرد عمل نہیں ہے لیکن اب وہ عمل کا ارادہ کرتے ہوئے نظر آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کے کردار کے عین مطابق، یہ ارادہ ہے، عمل نہیں۔ اور ارادہ بھی اس نے دوستوں کے سامنے بیان کیا ہے، چائے خانے کے وہ دوست جو اس کی اندرونی کیفیات کے لیے counter-foil کی سی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ اپنی اس جذباتی قربت کو دوستوں سے بیان کرتا ہے اور اس گفتگو میں فوری ضرورت (urgency) کا احساس ہے ــ "اس سے پہلے کہ۔"

لیکن کس سے پہلے اور اس کے بعد کیا؟ وہ یہ بیان نہیں کرتا۔ شاید بیان کرنے سے قاصر ہے۔ کیا اس کے جذبات اپنی انتہا کو پہنچ گئے؟ اس کے ارادے کی مار کیا بس یہیں تک ہے۔ ادھورے پن کے اس احساس کے ساتھ ناول اپنی آخری سطروں تک بڑھتا ہے۔ چوں کہ ذاکر کی کیفیت بھی پوری طرح نمایاں ہو کر سامنے نہیں آتی، اس لیے ان سطروں میں foreboding کا سا احساس ہے ــ اب کچھ ہونے والا ہے! اور یہ احساس انجیل کے بیانیے سے اور فزوں تر ہو جاتا ہے ــ کرداروں پر پیغمبری وقت پڑا ہے۔

یہ احساس "بشارت" کے لفظ سے اجاگر ہوتا ہے جس کے لیے ہم شاید پہلے سے تیار نہیں تھے اور اپنے گہرے مذہبی، مابعد الطبیعاتی مضمرات کی وجہ سے ہمیں مبتلائے تشویش کرنے کے لیے کافی ہے۔ لیکن ناول کا انجام بشارت کا امکان ہی ہے، بشارت نہیں۔ "بشارت ہوگی کہ نہیں؟" "بستی" کے آخر میں یہ سوال گونجتا رہ جاتا ہے۔ اس سوال کی صدا غور سے سنیے، اس میں کوئی مصنوعی امید نہیں ہے۔ بلکہ یہ سوال دونوں جانب سے کھلا ہوا ہے اور اس کی معنویت ناول کے سیاق و سباق سے واضح ہوتی ہے۔

"بشارت" کے لفظ پر ذاکر کے بجائے عرفان چونک اٹھتا ہے۔ اس کے لہجے کو "تلخ مایوس لہجہ" بیان کیا گیا ہے اور یہ اس کے پچھلے رویے کے عین مطابق ہے۔

عرفان کے سوال کا اگلا حصہ اور بھی تلخ ہے ــ "اب کیا بشارت ہوگی؟" گویا اب تک جو کچھ بیان کیا گیا، اس کے بعد بھی اب کیا؟

افضال کا جواب بھی سیدھا نہیں، ترچھا ہے۔ وہ بشارت کے بارے میں یا اس کی نوعیت، ماہیت کے بارے میں

نہیں بلکہ وقت کے بارے میں بات کر رہا ہے __ ''کاکے، بشارت ایسے ہی وقت میں ہوا کرتی ہے.....''

افضال کا جواب بھی اس کے پچھلے رویے سے مطابق رکھتا ہے جہاں ناول کے پچھلے واقعات میں ہم اسے طیب لوگوں کی فہرست بناتے ہوئے، یا شہر میں گلابوں کا باغ لگاتے ہوئے اور بیر بہوٹی چنتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ بشارت بھی اس کے لیے ہتھیلی پر رکھی بیر بہوٹی سے کم نہیں۔ اگر کوئی گھر بچنے سے دھوکا کھا جائے تو بیر بہوٹی کے لیے کیا فرق پڑتا ہے، وہ تو اپنی ٹانگیں سمیٹ کر سکڑ جائے گی، سرخ مخمل کا چھوٹا سا ساکت دھبا، جو اس سوال سے دھڑک رہا ہے، کانپ رہا ہے __ بشارت ہوگی کہ نہیں؟ ہوگی کہ نہیں.....

کچھ عرصہ قبل ''بستی'' کے ابتدائیے اور اختتامیے کے بارے میں ایک مضمون میں، میں نے لکھا تھا۔

Basti is an open- ended novel. There is no final and firm closure of the narrative sequence. indicating multiple possibilities in the ending.[۲۸]

اس نتیجے تک پہنچنے میں میری مدد ''آگ کا دریا'' نے کی تھی جس کے آغاز و انجام کو ''بستی'' کے ساتھ رکھ کر مجھے ایسا لگا تھا کہ ''بستی'' کے اختتامیے کا سوال، شاید آزادی و تقسیم کے ادب کا اہم سوال ہے جو براہ راست جواب سے محروم چلا آرہا ہے __ کیا داغ داغ اجالا اپنے ہنگام میں سحر کو لے کر آیا؟ کیا اسی سحر کا انتظار تھا، کیا بشارت ہوئی تھی اور بشارت نے جس معجزے کی نوید دی ہوگی، کیا وہ پورا ہوا؟ ''آگ کا دریا'' کا اختتامیہ حتمی ہے اور مکمل۔ ناول نگار نے وقت کے مختلف دھاروں سے آنے والے الگ الگ ٹکڑوں کو مربوط کر کے آخری منظر کو تشکیل دیا ہے جو اس طویل، تاریخی بیانیے کو پایۂ تکمیل تک لے کر آتا ہے اور ایک گہرے احساسِ الم کو نمایاں کرنے کا فریضہ سرانجام دیتا ہے۔ وہ احساسِ الم جو اب واقعات کے بارے میں، تاریخ کی اس رو کے بارے میں مصنف کے نقطۂ نظر سے عبارت ہے۔ ناول کا اختتام قیامت کے سے doom پر ہوتا ہے۔

یہاں اس بات کی وضاحت بھی لازمی ہے کہ ''آگ کا دریا'' کے اصل اردو متن اور مصنف کے اپنے انگریزی ترجمے میں خاصا فرق ہے اور یہ فرق اختتامیے کی عبارت میں بھی نمایاں ہے۔ فرق اتنا زیادہ ہے کہ اصل اردو اور انگریزی ترجمے کو متوازی مگر دو مختلف متون کے طور پر پڑھنا سودمند ہوگا۔ انگریزی ترجمے میں آخری پیراگراف قدرے بدلا ہوا ہے مگر کمال اسی جنگل میں دوبارہ آیا ہے جہاں وہ کئی جنم پہلے، کئی قرن پہلے اپنے دوستوں کے ساتھ اس ناول کے آغاز میں آیا تھا۔ گوتم اور ہری شنکر دونوں کمال کے بارے میں سوچ رہے ہیں۔ ہری شنکر افسوس کے ساتھ کہتا ہے:

''یار کمال ہمیں دغا دے گیا __''

وہ دونوں قیاس کرنے لگتے ہیں کہ کمال ''اس وقت'' کہاں ہوگا۔ گوتم جواب دیتا ہے کہ ''کراچی میں ہوگا اور کہاں ہوگا۔''[۲۹]

اس کے تسلسل میں چند فقرے یوں آتے ہیں:

''وہ دونوں خاموش ہوگئے۔ سیڑھیاں اتر کر وہ ندی کے کنارے آئے اور پانی کو دیکھتے رہے۔ شاید وہ دونوں اکٹھے سوچ رہے تھے کہ ابوالمنصور کمال الدین کس طرح ہندوستان میں داخل ہوا تھا اور کس طرح ہندوستان سے نکل گیا۔

ندی رواں رہی۔ وہ دونوں جھک کر اس میں اپنا عکس دیکھنے لگے۔ گوتم نے ایک کنکر پانی میں پھینکا اور لہروں کا دائرہ وسیع ہوتا گیا جس میں ان دونوں کے عکس پھیل گئے......"[۳۰]

مگر ناول ان سطروں پر رُک نہیں جاتا، وہ ایک صفحات آگے چلتا ہے جس کی وجہ سے یہ کلیدی سطریں اپنا تاثر دھیمے طور پر قائم کرتی ہیں، وحرف کتے ہوئے اعلان کے ساتھ نہیں۔ دریا کے ساتھ ساتھ رواں دواں منظر آگے بڑھتا ہے اور ناول کی اختتامی سطریں اس طرح سامنے آتی ہیں:

"وہ منڈیر پر سے اُترا۔ اس نے ایک لمبا سانس لیا اور آہستہ آہستہ قدم رکھتا بستی کی طرف واپس چلا گیا۔"

"بستی کی طرف۔" شاید یہ راستہ اسے انتظار حسین کی "بستی" کی طرف لے گیا اور شاید اگلا قدم یہی تھا، وہ قدم جو تاریخ اٹھا چکی ہے۔ "آگ کا دریا" کا انجام بھی ایسا سوال ہے جس کا جواب ڈھونڈے سے نہیں ملتا__ وہ کس طرح آیا تھا اور کس طرح نکل گیا__ کیا وہ اپنی تاریخ کو چھوڑ کر اس سے دستبردار ہوگیا ہے؟ اس کے بعد کیا ہوگا؟ جس بستی کی طرف جانے والوں کے قدم اٹھے ہیں، ان کا کیا ہوگا، ان کو بشارت ہوگی کہ نہیں؟ "آگ کا دریا" میں ایک قیامت خیز دست برداری انجام بنتی ہے لیکن "بستی" ہمیں دل دہلا دینے والے ایک سوال کی دہلیز پر لاکر چھوڑ دیتی ہے جہاں دونوں سوال ایک دوسرے سے مسلسل ہیں، اور ہم ہونٹوں پر انگلی رکھے بشارت کے انتظار میں خاموش ہیں۔ یہ انتظار بھری ناختتم خاموشی ہی شاید ہمارا مقدر ہے۔ "بستی" نے ہمیں جہاں لے جاکر چھوڑا ہے، وہ چپ سمندر ہے جس کا دور دور تک کوئی ساحل نہیں۔

"بستی" کا آخری حصّہ اس کے آغاز کی طرح بجائے خود معنی خیز ہے لیکن اس ٹکڑے تک پہنچنے کے لیے گیارہویں باب کا مرحلہ پہلے طے کرنا پڑتا ہے جو پس تحریر یا 'بعد ازاں' قسم کی کوئی چیز نہیں بلکہ ناول کا integral حصّہ ہے جس میں ناول کے مختلف مرحلوں میں سامنے آنے والے امیجز اور موٹیف (motifs) دوبارہ نمودار ہوتے ہیں اور کسی نہ کسی نتیجہ خیز معنی کی طرف پہنچتے ہیں۔ دسویں باب کا اختتام گہری رات کی طویل نیند سے ہوا تھا جو اپنے طور پر طاقت ور علامت ہونے کے باوجود ناول کو مکمل کر کے اختتام تک پہنچا دینے کا زور سہار نہیں سکتی۔ اس حصّے کے فوراً بعد گیارہواں باب چابیوں کے گچھے سے شروع ہوتا ہے__ روپ نگر کے پرانے گھر کی چابیاں۔ ان چابیوں کی گم شدگی ابا جان کے لیے پریشانی کا باعث بن گئی تھی لیکن اب یہ چابیاں بے مصرف ہیں اور یہاں کسی کونے کھدرے میں رکھ دی جائیں گی۔ چابیوں سے حافظے کے بارے میں سلسلۂ تصوّر چل پڑتا ہے اور ماضی کے مکانوں سے گزرتا ہوا صابرہ کی آواز ساتھ لے کر آتا ہے جہاں وہ ایک انوکھے مکان کی فرمائش کرتی ہے۔

"ذاکر ہمارے لیے بھی قبر بنا دے۔"

"میں کیوں بناؤں، خود بنالے۔"

صابرہ خود گیلی مٹی کھرچ کر اپنے گورے پیر پر جماتی ہے اور پیر جب اس کے اندر سے نکالتی ہے تو وہ اپنی ہیئت کے ساتھ قائم رہتا ہے۔

"ذاکر! میری قبر تیری قبر سے اچھی ہے۔"

"اچھی ہاں؟"

"اپنا پاؤں اس میں ڈال کے دیکھ لے......"[۳۱]

بچپن کے معصومانہ کھیل میں سنجیدگی داخل ہو جاتی ہے اور موت کا سایہ منڈلانے لگتا ہے۔ یہ کیسا مقابلہ ہے کہ کس کی قبر زیادہ اچھی ہے اور کوئی دوسرے کی قبر میں پاؤں ڈال کر کیسے دیکھ سکتا ہے؟ قدم سے قدم ملا کر ساتھ چلنے کے بجائے صابرہ اور ذاکر ایک دوسرے کے لیے جیتے جی مر چکے ہیں__ ان کے درمیان کوئی رابطہ برقرار نہیں__ اور یہ نکڑا ان کے بچھڑنے کو ایک اور زاویے سے سامنے لا رہا ہے جو واضح طور پر بیان نہ ہونے کی وجہ سے زیادہ پُر اسرار اور پیچیدہ معلوم ہوتا ہے اور اسی لیے جب ذاکر آخر میں آتے آتے صابرہ کو خط لکھنے کا ارادہ ظاہر کرتا ہے تو اس پر حیرت ہوتی ہے۔ حیرت ضرور ہوتی ہے لیکن یہ نہ تو عجیب معلوم ہوتا ہے اور نہ کسی دل خوش کن خاتمے کی شعوری کوشش (جیسے کہ چارلز ڈکنز نے Great Expectations میں ہیرو اور ہیروئن کے بچھڑنے پر مبنی انجام کو دوستوں کے کہنے پر بدل ڈالا اور طربناک بنا دیا۔) صابرہ سے رابطہ بحال رکھنے کی کوشش بے وقت کی راگنی سہی، لیکن ہمیں یاد آتا ہے کہ وہ ایک بار اس سے پہلے بھی اس خواہش کا اظہار کر چکا ہے اور اسی طرح عرفان کے سامنے۔

"خط پڑھ چکنے کے بعد عرفان ہنسا۔ "یار میں سمجھتا تھا کہ صابرہ تمہارے نوسٹالجیا زدہ تخیل کا فتور ہے۔ مگر وہ تو سچ مچ وجود رکھتی ہے۔" رکا پھر بولا "بہرحال تمہارے عشق کی Timing خوب ہے۔ عشق کا پھل کس موسم میں آ کر پکا ہے۔

اس نے عرفان کے بیان کو نظر انداز کیا اور کہنے لگا "یار میں وہاں جانا چاہتا ہوں۔"

"کیا کہا؟ جانا چاہتے ہو۔"

"ہاں یار! جی چاہتا ہے کہ ایک مرتبہ جا کر مل آئے، اس سے پہلے کہ__ " وہ کچھ کہتے کہتے رک گیا۔

"اس سے پہلے کہ__ " عرفان نے ایک طنز کے لہجے میں اس کے کہے ہوئے لفظ دہرائے۔ پھر بولا "میرے عزیز! وقت بہت گزر چکا ہے۔"

"ہاں وقت بہت گزر چکا ہے، مگر پھر بھی__ " کہتے کہتے وہ سوچ میں پڑ گیا۔

ایسا نہیں ہو سکتا لیکن پھر بھی__ گماں تو ہے۔"[۳۲]

معنویت سے مملو افضال کا gesture اور اس کے الفاظ ناول میں اچانک نہیں در آتے بلکہ یہ افضال کی پچھلی گفتگوؤں اور ناول کے اندر اچانک سامنے آ جانے والی اس کی عادت (appearanees) سے وابستہ ہیں۔ ناول کا آخری مکالمہ جو افضال کی زبان سے ادا ہوا ہے، کسی بھی طور باہر سے لا کر زبردستی لگایا ہوا امید کا پیوند نہیں بلکہ ناول کے تاروپود سے پوری طرح اُگا ہوا ہے۔ افضال اس نوع کے بیانات کے آس پاس بھٹکتا رہتا ہے۔ دسویں باب کے آغاز میں وہ ہوٹل کے بیرے "عبدل کو "چوہا" قرار دے ڈالتا ہے تو ناول کا بہاؤ ایک ایسے موقعے کے نزدیک پہنچ جاتا ہے جو اس کے آخری حصے کے مماثل ہے:

"عبدل نے افضال سے سیدھا سوال کر ڈالا۔ "افضال صاحب جی! آپ بتائیں آخر ہوگا کیا؟ کیا ہونے والا ہے؟" افضال نے ہونٹوں پر انگلی رکھ لی۔ "عبدل چپ رہ۔ مجھے بیان کرنے کا حکم نہیں ہے۔"

یہ نیم شاعرانہ اور نیم مجذوبانہ بیان لاشعوری طاقت اور پُراسراریت کا مرکب ہے اور افضال کا خاص انداز۔ نقاد کا اعتراض بجا سہی کہ ہم اس کردار کے چہرے مہرے خدوخال کو نہیں پہچانتے لیکن اس کی گفتگو کا قرینہ اور انداز بیان خوب پہچانتے ہیں۔ افضال کے آخری مکالمے کو بھی اس کے پچھلے مکالموں کی توسیع میں دیکھنا چاہیے۔

یہ وہی افضال ہے جو ایک موقع پر بیر بہوٹیاں تلاش کر رہا ہے اور کسی دوسرے موقعے پر گلاب کے تختے لگانے کا ارادہ باندھ رہا ہے کہ پاکستان کو خوبصورت بنایا جائے۔ اسی طرح پھول لگانے سے پہلے اور اچھے لوگوں کو اپنے ساتھ ملانے کا اعلان کرنے سے پہلے وہ ذاکر سے اپنے اسی مخصوص انداز میں سوال پوچھتا ہے:

''یار! پاکستان کا انتظام میں اپنے ہاتھ میں نہ لے لوں؟''

شاعرانہ عدل کی طرح اس کی یہ خواہش بھی بنی بر حقیقت نہ ہونے کے باوجود حقیقت سے بلند تر آدرش کے قریب نظر آتی ہے۔ جس طرح وہ پاکستان کا انتظام سنبھال لینے اور گلاب لگانے کا اہتمام کرتا ہے، اسی طرح بشارت کی طرف بھی توجہ مبذول کرانے لگتا ہے جس کی آمد سے اس کے علاوہ کوئی اور باخبر نہیں ہے۔ افضال کا یہ انداز ناول میں کئی بار سامنے آتا ہے اور اس کے دوست بھی (ناول کے پڑھنے والوں کی طرح) اس کیفیت کو سمجھ گئے ہیں۔ افضال کی بات کو literal معنوں میں لینا صرف انہی لوگوں کے لیے ممکن ہے جو اس کی عادت سے واقف نہ ہوں۔ حالاں کہ افضال کو جاننے کے باوجود یہ خواہش دل میں کسمساتی رہتی ہے کہ شاید اس بار یہ بات سچ ہو جائے۔ کیا پتہ اب کی بار......

ناول کا آخری مکالمہ افضال کے ہی نہیں اپنے مصنف کے بیانیہ مزاج کا بھی آئینہ دار ہے۔ انتظار حسین روایتی انجام کے قائل ہیں اور نہ روایتی صورت حال کے۔ ان کے کئی ایک افسانوں میں بیانیہ ایک بحران کی صورت یا کسی کشمکش کو تعمیر کرتا چلا جاتا ہے اور انجام کی خاطر اسے کسی مقام پر پہنچانے کے بجائے ایک ایسے نقطے پر لاکر روک دیتا ہے جو اپنے طور پر خود ایک انتہا ہے۔ انتظار حسین کو شاید ساحر لدھیانوی کی شاعری بھی نہ بھائی ہو لیکن انہوں نے کئی افسانوں میں اس طرح کی صورت حال پیدا کی ہے:

جس افسانے کو انجام تک لانا نہ ہو ممکن
اس کو ایک خوب صورت موڑ دے کر چھوڑنا اچھا

ایسے کئی معنی خیز موڑ ان کی تحریروں میں ملتے ہیں۔ ڈرامہ ''پانی کے قیدی'' کے آخر میں لڑکی، اپنی جگہ بیٹھے بیٹھے گرتے والے سے کہتی ہے کہ ''ٹھٹھرو میں چلوں گی۔ لیکن اس کا یہ ارادہ عمل نہیں بننے پاتا۔ ڈرامہ اسی طرح سوالیہ نشان پر ختم ہوتا ہے جو کسی بھی ایک طرف جا سکتا ہے۔

افسانے ''سیڑھیاں'' میں وقت کا ایسا ہی معنی خیز لمحہ سامنے آتا ہے۔

''سید؟''

''ہوں۔'' سید کی آواز میں غنودگی کا اثر پیدا ہو چلا تھا۔

''سو رہے ہو؟ یار میری نیند اڑ گئی۔''

سید نے نیند سے بوجھل آنکھیں کھولیں، رضی کی طرف دیکھتے ہوئے پُر اسرار لہجے میں بولا، ''میرا دل دھڑک رہا ہے، کوئی خواب دیکھے گا آج'' اور اس کی آنکھیں پھر بند ہونے لگیں۔''[۳۳]

سید بھی ایسی ساعت کا اعلان کر رہا ہے جس میں کچھ ہونے کا اندیشہ ہے۔ وہ واقعہ ہوتا ہے یا نہیں، اس کا ہمیں اندازہ نہیں ہوتا۔ وہ خواب کیا تھا جس سے رات اور نیند بوجھل تھی؟ بس ہم وقت کے اس لمحے کو دیکھتے ہیں جس میں خواب دکھائی دے سکتا ہے۔ یا پھر خواب کی صورت میں کوئی بشارت۔

افسانہ ''صبح کے خوش نصیب'' میں ریل گاڑی بیچ جنگل میں کسی نامعلوم وجہ سے رُکی ہوئی ہے۔ افسانہ اسی صورت سے شروع ہو کر ختم ہو جاتا ہے۔ رکی ہوئی ریل کے انجن سے امید کا کوئی دھواں نکلتا ہے نہ کوئی الم ناک حادثہ درپیش آ کر الیہ بن جاتا ہے۔ ریل گاڑی دبدھا میں کھڑی ہے، نہ جانے کب تک اپنے واقعے کے انتظار میں جو شاید ابھی ہو جائے۔ شاید یہ بھی بشارت کا وقت ہے۔ اسی طرح ''کشتی'' کے آخری فقرے میں ہم پڑھتے ہیں:

''سوچتا نے انہیں گھیرا اور سندبہ نے آن پکڑا۔ دور دور کی بات دھیان میں آئی۔ پر شخصی نہ کھلی۔ ناؤ ڈول رہی تھی اور چاروں اور جل کی دھارا گرج رہی تھی۔''[۳۴]

ان تمام اقتباسات میں افسانویت اس مخصوص لمحے تک پہنچ کر دم لیتی ہے جو عروج پر لے جاتا ہے، کسی واضح یا دو ٹوک resolution کی طرف نہیں۔ کیونکہ resolution ایسے افسانے کی قوت کو کم کر دے گا۔ ایک امکان، ایک اندیشے، ایک سوال پر پہنچ کر افسانویت کا نقطۂ عروج جو اس کا نقطۂ اختتام بھی ہے، اسی طریقہ کار کو ''بستی'' کے آخری حصے میں بڑی مہارت کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے اور اسی انداز سے اس کی معنویت آشکار ہوتی ہے۔

بچپن کی حیرت خیز اور مانوس بستی روپ نگر کا ایک نئی بستی میں ڈھل کر دونوں بستیوں کا ایک جان ہو جانا، ''بستی'' کا افسانہ اسی قدر ہے۔ پھر یک جان ہونے کے بعد بستی کا جنگ کی زد میں آ کر تباہی و غارت گری کے ایک تاریخی تسلسل کے نرغے میں آ جانا اس ناول کے انجام کا سفر۔ اس پورے قصّے کی سیاسی معنویت بڑی واضح ہے۔ پاکستان کی نو آزاد مملکت سے وابستہ امیدیں اور پھر ان توقعات پر پورا اُترنے میں ناکامی کا نقش بہت واضح ہے۔ اس ناکامی کے بارے میں یہ تاسف بھرا بیان ان مباحثوں سے پہلے کی بات ہے جب ریاستی ناکامی کے سیاسی تصور پر اس مملکت کو بھی ناپا جانے لگا اور مبصرین نے اس بارے میں اپنے شکوک و تحفظات صاف الفاظ میں بیان کرنا شروع کر دیے۔ ''بستی'' کے آخر تک آتے آتے ان توقعات نے دامن نہیں چھوڑا ہے اور یہ امید بار بار ٹوٹ کر بندھنے لگتی ہے، حالات سنور جائیں گے۔ بشارت کی آس بندھی ہوئی ہے اور جب تک یہ آس ساتھ ہے، تصورات اور آدرش میں بھی دم خم ہے۔ آس ٹوٹنے نہیں پائی لیکن اب اندازہ ہو چلا ہے کہ یہ امید زیادہ دیر تک ساتھ نہیں چل سکتی۔ جس مقام پر امید ساتھ چھوڑنے لگے، وہاں تک پہنچنے کی کہانی اس ناول نے بیان کر دی ہے۔ یوں اس ناول کا اختتام ''ناکام ریاست'' کے سیاسی بیانیے کی پیش بینی کر دیتا ہے اور واضح، دو ٹوک تبصرہ کرنے کے بجائے اس بحرانی کیفیت کے نقطۂ عروج تک لا کر چھوڑ دیتا ہے جس سے آگے بڑھنے اور باہر نکلنے کا راستہ اب مسدود ہو چکا ہے۔ بحران اور مخمصے کی حالت ہی اب معمول بن کر رہ جائے گی، بشارت کی آس رہ رہ کر تڑپائے گی اور اپنے نہ ہونے سے پہچانی جائے گی۔ یوں یہ ناول کسی سیاسی تجزیے کی طرح یک رخا نہیں بلکہ گہری بصیرت اور معنویت کا حامل نظر آتا ہے۔

''بستی'' کے آخری ٹکڑے کی معنویت اور ناول کی مکمل ڈرامائی ساخت میں اس کی افادیت کو صرف وقتی ضرورت یا مصلحت کے بجائے اس کے فنی طریقے کے اہم جزو طور پر پیش کرنے کے لیے ایک اور ممکنہ طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ ''بستی'' سے یکسر مختلف اور بیسویں صدی کے کلیدی انگریزی ناول، ورجینیا وولف کے To the Lighthouse کے آخری پیرا گراف کے تقابل میں رکھ کر دیکھا جائے۔[۳۵] وولف کے ناول کا انداز، فنی طریقے اور بیانیے کا بہاؤ انتظار حسین کے بیان سے بالکل مختلف سمت میں سفر کرتے ہوئے اس مختصر آخری باب کی طرف پہنچتے ہیں جہاں للی برسکو Lily Briscoe کو یہ اطمینان ہوتا ہے کہ لائٹ ہاؤس کی طرف سفر کرنے والے وہاں تک پہنچ چکے ہوں گے اور ان کی کشتی زمین سے جا لگی ہوگی:

"He must have reached it," said Lily Briscoe aloud, feeling suddenly completely tired out..."

شدید ذہنی و جسمانی تھکان کے باوجود اس کا غالب جذبہ تسکین کا احساس ہے:

Ah, but she was relieved. Whatever she had wanted to give him, when he had left her that morning, she had given him at last.

اپنی بساط بھر اس نے وہ کیا جو کرنا چاہ رہی تھی اور اسی وجہ سے تسکین کے جذبے کے تحت وہ آگے بڑھتی ہے جہاں ایک آخری نظارہ اور اس نظارے میں چمکتا ہوا مینارۂ نور اس کا منتظر ہے۔ اسی طریقہ کار کو آزماتے ہوئے دیکھیں تو ''بستی'' کے آخر میں جمع ہونے والے کردار اس تسکین سے محروم ہیں۔ وہ اپنی بساط بھر جو کر سکتے تھے، انہوں نے کیا۔ اس کے باوجود ان کا حاصل تسکین نہیں، نہ اطمینان اور نہ مینارۂ نور کا نظارہ۔ ان کو اگر کچھ حاصل ہوتا ہے تو ایک اشتباہ۔ اس سے زیادہ نہیں۔
للی کے برابر بوڑھے مسٹر کارمائیکل کھڑے ہوئے ہیں جو قدیم دیوتا کی طرح معلوم ہو رہے ہیں اور یقین دلاتے ہیں کہ

"They will have landed."

کوئی قدیم دیوتا یا جدید کردار انتظار حسین کے افراد قصہ کو یہ یقین نہیں دلا سکتا۔ تاہم للی اور مسٹر کارمائیکل کی خاموش گفتگو کا دائرہ وسیع ہو کر کائنات گیر بن جاتا ہے:

They had not needed to speak. They had been thinking the same things and he had answered her without her asking him anything. He stood there spreading his hands over all the weaknesses and suffering of mankind; she thought he was surveying, tolerantly, compassionately, their final destiny. Now he has crowned the occassion, she thought...

بیانیے کی مترنم، رواں بہاؤ میں کرداروں کی destiny کا دلکش نظارہ آہستہ آہستہ اپنے عروج کی طرف بڑھ رہا ہے اور بہت بلندی سے گرتے ہوئے پھولوں کے گچھے سے للی کو یہ احساس ہوتا ہے کہ اس کی تصویر نہ صرف مکمل ہو گئی بلکہ اپنی ممکنہ ناقدری اور تباہی کے احساس کے باوجود اس کی آنکھوں کے سامنے آ گئی:

She looked at the steps; they were empty; she looked at her canves; it was blurred. With a sudden intensity, as if she sawit clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thouttht, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision.

للی کے قصے کی تکمیل یہ ہے کہ اس کو اپنا نظارہ مل گیا، تصویر اس کی آنکھوں میں بس گئی، مینارۂ نور دور نہیں رہا، دسترس میں آ گیا۔ ظاہر ہے کہ اس کا ماجرا ''بستی'' سے مختلف ہے۔ اور اسی بے تعلقی میں مجھے انداز بیان کی معنویت نظر آ رہی ہے۔ ''بستی'' کے کردار اپنی شدید تلاش اور جستجو کے بعد کسی نظارے تک نہیں پہنچ سکے۔ ان کے سامنے کوئی مینارۂ نور نہیں ہے، نہ قدیم دیوتا کی شباہت، نہ پھولوں کے گچھے۔ ان میں سے کسی ایک کو شدت کا اچانک احساس نہیں ہوتا جس کے بعد آنکھوں

میں نظارہ تیر جائے۔ ''ٹو دی لائٹ ہاؤس'' کے اختتامیے سے بس یہ اندازہ ہو سکتا ہے کہ ''بستی'' کے کردار کن عناصر سے محروم ہیں۔ اور یہ محرومی ہی ان کی کہانی کا انجام ہے کہ وہ نہ ٹھکانے پر پہنچتے ہیں، نہ نظارہ حاصل ہوتا ہے اور نہ اطمینان۔ ڈرامائی امکان ان کے سامنے آتے آتے واپس پلٹ جاتا ہے، وہ شبے میں رہ جاتے ہیں اور ان کے ساتھ ہم بھی۔ ''ٹو دی لائٹ ہاؤس'' کا سا معنی خیز اور دوٹوک resolution حاصل نہ کر پانا ان کرداروں کا مقسوم ہے اور یہی ان کی کہانی۔

اس انجام کی تکنیکی ہی نہیں سیاسی تعبیر بھی ہو سکتی ہے۔ نقاد نے خیال ظاہر کیا کہ یہ انجام لوگوں کو خوش کرنے کے لیے رجائی نکتے پر ختم ہوتا ہے، اس کے بجائے یہ بھی تو امکان ہے کہ بشارت کی آرزو اور اس سے محرومی، قیام پاکستان کے جذباتی غلو اور پھر اس کے بعد ریاست کے باہمی integration میں کمی اور شیرازہ بکھر کر رہ جانے کے نتیجے میں ریاست کی ناکامی کی طرف اشارہ ہو ـــ وہ خواب جو بنتے بنتے بگڑ گیا۔ مینارۂ نور کی جانب چلے مگر زمین کا گوشہ سمندر سے ابھر کر سامنے نہیں آیا۔ معنویت کا یہ امکان ہمارے سامنے آتا ہے اور جھلک دکھلا کر چلا جاتا ہے۔

ورجینیا وولف کے ناول کا آخری اور انتہائی لفظ ہے __ vision۔

یہی وہ عنصر ہے جس کے موجود نہ ہونے کی معنویت ''بستی'' کے انجام کو معنی خیز اور مکمل بنا دیتی ہے۔ ان کرداروں کو یہ کیفیت میسر نہ آ سکی ـــ ان کے سامنے مینارۂ نور کا جھلملاتا ہوا نظارہ نہیں رہا، ان کے آگے سمندر ہے۔

حواشی

(۱) سراج منیر، بستی، مشمولہ کہانی کے رنگ

(۲) James Joyce, a Portrait of the Artist as a young man

(۳) M.U. Memon, Introduction, Basti, Oxford University Press, New Dehli, 2007.

(۴) M.U Memon, Ibid

(۵) انتظار حسین، بستی کے بارے میں گفتگو۔ یہ گفتگو ''بستی'' کے انگریزی ترجمے کی دوسری اشاعت کے لیے کی گئی اور آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، نئی دلی کی اشاعت بابت میں شامل ہے۔ اصل گفتگو کا متن سویرا، لاہور، ۸۵، جلد ۳، شمارہ ۱۰، بابت جولائی اگست ۲۰۰۷ء میں شائع ہوا۔

(۶) انتظار حسین، بستی

(۷) ایضاً ے__۱۹، انتظار حسین، بستی

(۱۷) M.U. Memon, Abid, 2007.

(۱۸) Fredric Jameson

(۱۹) Aijaz Ahmed, Jameson's Rhetoric of Otherness and the National Allegory, In Theory: Classes, Nations, Literatures Verso, 1992.

(۲۰) M. Salim-ur-Rahman, An Enriched white-Bread Novel, The Journal of South Asian literature, Michigan State summer, fall 1983.

(۲۱) M.U. Memon, Ibid, 2007.

(۲۲)

(۲۳) Rashid El-Enany, Naguib Mahfouz; Egypt's Nobel Laureate Haus Publishing, London,

2007.

(۲۴) نجیب محفوظ، انٹرویو، الفکر المعاصر، دسمبر ۱۹۹۶، حوالے کے لیے دیکھیے رشید اشفاق، محولہ بالا۔

(۲۵) M.U. Memon, Ibid, 2007.

(۲۶) انتظار حسین، بستی

(۲۷) ایضاً

(۲۸) Asif Farrukhi, Once upon a Time: Cultural legacies Fictional worlds of the partition and Beyond, in Rakhshanda Jalil, Qurratulain Hyder and the River of Fire, Oxford, 2011.

(۲۹) قرۃ العین حیدر، آگ کا دریا۔

(۳۰) قرۃ العین حیدر، ایضاً

(۳۱) انتظار حسین، بستی

(۳۲) ایضاً

(۳۳) انتظار حسین، سیڑھیاں، شہرِ افسوس

(۳۴) انتظار حسین، کشتی

(۳۵) Virginia Woolf, To the Lighthouse

●○●○●○●

پھانسی گھاٹ کا میلہ ـــ نیا گھر

انتظار حسین کا دوسرا ناول ''تذکرہ'' کے نام سے شائع ہوا۔ تاہم اگلی اشاعتوں میں اس کا نام تبدیل کر کے ''نیا گھر'' کر دیا گیا اور اب یہ ناول اسی نام سے شائع ہو رہا ہے۔ اس باب میں اس ناول کا یہی نام استعمال کیا گیا ہے، لیکن پرانے تبصروں اور تجزیوں میں جہاں جہاں ''تذکرہ'' آیا ہے، اس کو تبدیل نہیں کیا گیا۔

''تذکرہ'' کی پہلی اشاعت میں فلیپ پر میلان کنڈیرا کا یہ اقتباس دیا گیا تھا:

''قنوطیت اور رجائیت ان دو لفظوں سے میں بہت بدکتا ہوں۔ مجھے کیا پتہ کہ میری قوم کا بیڑا پار ہوگا یا غرق ہو جائے گا اور مجھے یہ بھی پتہ نہیں ہوتا کہ میرا کون سا کردار راستے پر ہے اور کون سا گمراہ ہے۔ میں تو کہانیاں بنتا ہوں۔ کرداروں کو ایک دوسرے کے مقابل لا کھڑا کرتا ہوں اور اس واسطے سے سوال پوچھنے کی کوشش کرتا ہوں۔ لوگ کتنے احمق ہیں کہ ہر بات کے لیے ایک جواب چاہتے ہیں۔ ناول میں تو بصیرت سوال اٹھانے سے پیدا ہوتی ہے۔
مجھے یوں لگتا ہے کہ اس وقت دُنیا بھر میں لوگ سوچنے سمجھنے سے زیادہ محاکموں کے قائل ہیں۔ ان کے یہاں سوال نہیں اُٹھتے۔ وہ تو بس بنے بنائے جواب مانگتے ہیں۔ مسلّمات کا زور ہے۔ اس بے ہنگم شور میں ناول کی آواز دب کر رہ گئی ہے...''

کنڈیرا کے اس اقتباس کو اس ناول کے لیے منشائے مصنف سمجھنا چاہیے۔ کنڈیرا کا یہ بیان انتظار حسین کے اپنے تنقیدی خیالات سے قریب تر ہے۔ کنڈیرا کے اس حوالے کو محض مصنف کے تازہ مطالعے کا ثمرہ ہی نہیں بلکہ انتظار حسین کی تفہیم و تعبیر کے لیے ایک معاصر اور تازہ کار نقطۂ نظر کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے کہ جس سے نئی بصیرت اور معنویت حاصل کی جا سکتی ہے۔

''تذکرہ'' اس ناول نے اپنی زندگی کا آغاز اس نام سے کیا اور اپنے ادبی کیریئر کے ابتدائی دور میں اس نام سے معنون رہنے کے بعد نام کی تبدیلی کے مرحلے سے گزرا۔ لیکن پرانے نام کی تاثیر اس میں اب بھی باقی ہے۔ ''تذکرہ'' اور ''نیا گھر'' ان دونوں ناموں کے درمیان کی ایک کیفیت میں معلق ہے کہ یوں بھی ہے اور ووں بھی، بلکہ بیک وقت دونوں۔ ''تذکرہ'' کا نام اس میں بیان کردہ ماضی سے پھوٹتا ہے اور ''نیا گھر'' زمانۂ حال کی عطا ہے۔ ماضی اور حال اس ناول میں ایک سطح پر متصادم رہتے ہیں اور ایک دوسرے میں مدغم نہیں ہو پاتے جس کی وجہ سے ناول کے بیانیے میں ایک تناؤ سا آ جاتا

ہے جو انتظار حسین کی تحریروں میں بالعموم بہت کم سامنے آتا ہے۔۔۔ ماضی کی supremacy کے بارے میں سوال نہیں اٹھتا کہ یہ معاملہ طے ہو چکا ہے اور اس کے بارے میں دو رائے نہیں ہو سکتی۔ اس کے برخلاف یہاں صورت حال بدلی ہوئی ہے اور اسی صورت حال سے اس ناول کے نفسِ مضمون نے جنم لیا ہے۔

ناول کا آغاز بہت روایتی ہے اور بالکل واضح۔۔۔

''باسم سبحانہٗ، کہ سب تعریفیں اسی کے لیے ہیں کہ جس نے ایک لفظ کُن کہہ کر یہ کون و مکان پیدا کیے اور زمین و آسمان بنائے اور کیا خوب بنائے......''[۲]

کلاسیکیت کا حامل بیان اپنی جگہ اس قدر مکمل ہے کہ ذرا دیر بعد اندازہ ہوتا ہے کہ یہ صرف ظاہری طور پر روایتی ہے۔ قدیم دور کے تذکروں کے اسلوب کا pastiche اپنی جگہ کامیاب ہے اور اس کی روانی میں ایک ہلکا سا تمسخر آمیز طنز دھیرے دھیرے اُبھرتا ہے جب متن کی زیریں تہہ کا احساس ہوتا ہے جو پہلے پہل محض ایک شائبہ ہے۔ خدا کی تعریف کے حمد یہ جملے روایتی انداز میں بڑھتے بڑھتے یوں پھیلنے لگتے ہیں:

''باغوں کو رنگ رنگ کے پھلوں سے مالا مال کیا کہ انھیں پھلوں میں وہ پھل بھی ہے جسے آم کہتے ہیں اور جس کی ایک قسم صرف ہمارے جدی باغ میں پائی جاتی تھی کہ جسے ایک دفعہ جو شخص چکھ لیتا ذائقہ اس کا نہ بھولتا، تاعمر ہونٹ چاٹتا رہتا......''[۳]

اچانک نمودار ہو کر حیران کر دینے والا یہ طرفگی اگلے جملے میں جاری رہتا ہے:

''میوہ جات متنزادو مثل بادام کشمش اخروٹ و نیز پستہ جس کی ہوائیوں سے فیرنی کی طشتریوں پر بہار آتی ہے......''[۴]

اور اس کے ساتھ ہی یہ رو اسی طرح غائب ہو جاتی ہے جس طرح آئی تھی، اس کی جگہ پُرتکلف، رسمی انداز رہ جاتا ہے جس کا کلاسیکی لب و لہجہ اب مصنوعی بلکہ punctured معلوم ہونے لگتا ہے۔ یوں ناول اپنے آغاز کے ساتھ ہی ایک غیر یقینی اور متزلزل بیانیے کو قائم کر دیتا ہے جو اپنے کلاسیکی اسلوب پر اشتباہ اور تمسخر آمیز طنز کی بنیاد ڈال دیتا ہے۔ اپنی ماہیت کے بارے میں سوال اٹھاتے ہوئے بیانیے کے ذریعے یہ ناول اس طرح آگے بڑھتا ہے جو انتظار حسین کی پچھلی تحریروں سے فرق روا رکھتا ہے۔

زیادہ دیر نہیں گزرتی کہ ہمیں یہ بھی اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہ ابتدائیہ، دراصل اس کا آغاز نہیں ہے۔ یہ ناول کے قصے کا درمیان ہے اور اس کے ساتھ یہ کہنا مناسب ہوگا کہ ناول میں سنائی جانے والی جدی پشتی کہانی کا آغاز جو افراد قصہ کے ورود مسعود سے بھی پہلے کی بات ہے، یعنی کہانی جہاں سے اپنے شروع ہونے سے پہلے شروع ہو جاتی ہے۔ ماضی میں تحریر کردہ یہ ''تذکرہ'' ایک خاندانی احوال ہے جو مکمل نہ ہو سکا اور اسی ادھوری حالت میں ناول کے مرکزی کردار کے سامنے آیا کہ اس کی تکمیل اس کے لیے ایک امکان بن گئی، ایسا خاندانی فریضہ جس کو پورا کرنے سے وہ سارے ناول میں ہچکچائے چلا جاتا ہے۔ یوں وہ اپنی خاندانی روایت سے اجتناب برت کر اپنی انفرادیت اور اپنی ذاتی ابتلاء کو اجاگر کرتا ہے۔ لیکن اس ناول کے مرکزی کردار، اخلاق کے بہت سے مسائل کی طرح یہ مصیبت اس کے بزرگوں پر پہلے گزرتی ہے۔ اخلاق سے ابھی تک ہم متعارف نہیں ہوئے اور وہ ہمارے سامنے نہیں آیا لیکن اس کے predicament سے، (جو ابھی تک عالم امکان میں ہے) ہم اس کے والد کے ذریعے سے واقف ہوتے ہیں جب وہ بھی تذکرہ لکھنے، نہ لکھنے کی گومگو میں حیران

ہیں۔ اس وقت ہم انہیں مرکزی کردار ماں کران کے سامنے آنے والے فیصلے کے بارے میں پڑھتے ہیں:

"اے غافل اب جب کہ تو گور کنارے آن لگا ہے اور پتہ نہیں کہ پیک اجل کب پیام لے کر آ جائے، خواب غفلت سے جاگ اور اپنے فریضے کو پہچان۔ جان لے کہ خواب میں ابا جانی کا آنا اور اوراق پریشان دیکھ کر افسوس کرنا تیرے لیے ایک اشارہ ہے۔

تب میں ابا جانی کے بکھرے ورق اکٹھے کیے اور دل پہ دھر لیا کہ اس خاندانی تذکرے میں بعد کے خاندانی حالات اضافہ کر کے و نیز حالات زمانہ قلم بند کر کے پایۂ تکمیل کو پہنچاؤں گا......"[59]

مشتاق علی اپنی ذمہ داری سے نکلتے ہیں اور فریضے کو سر انجام دینا شروع کرتے ہیں۔ اس زمانے کے چند واقعات کے نام آتے ہیں تو ہم پہلی بار مشتاق علی کے کردار اور بیانیے کو زمان و مکان میں متعین کر سکتے (place) ہیں اور ان کا سیاق و سباق اجاگر ہوتا ہے۔ مشتاق علی کا معاملہ جلد ہی بلکہ چند ہی صفحوں کے بعد ان کے بیٹے کے ساتھ دہرایا جائے گا جس کا ابھی تک نام و نشان نہیں ہے۔ مشتاق علی کا تذکرہ ادھورا رہ جاتا ہے اور اسی ادھوری صورت میں ان کے بیٹے، اور ان کے بیٹے کے ذریعے سے اس کے بیٹے کے ہاتھ میں پہنچتا ہے۔ اس ادھورے احوال کی ترسیل کا اندازہ ہمیں ان کرداروں کے اپنے بیان سے ہوتا ہے:

"آگے کی عبارت باوجود کوشش کے پڑھی نہ جا سکی۔ کچھ ورق بوسیدہ کچھ خط شکستہ، یہ پلندا یہاں جان کا مخطوطہ تھا۔ یعنی میرے دادا مرحوم کا جنھیں خاندان میں سب چھوٹے بڑے میاں جان اور باہر والے خان بہادر صاحب کہتے تھے...... بہر حال یہ مخطوطہ برآمد ہو کر میرے لیے ایک اچھی خاصی آزمائش بن گیا......"

ادھورا مخطوطہ اور عبارت کا ایک مقام سے آگے نہ پڑھا جا سکنا، محمد حسن عسکری کے اسلوبیاتی طور پر منفرد افسانے "ذکر انور" کی یاد دلاتا ہے جس میں قدیم اسلوب کو irony کے ذریعے ایک نئی معنویت دینے کی کوشش بہت کامیاب ہے۔ انتظار حسین کے سامنے یہ مثال لازماً رہی ہوگی مگر وہ قدیم اسلوب کی ستم ظریفانہ بازیافت سے شروع ہو کر ایک اور سمت میں رواں دکھائی دینے لگتے ہیں۔ مخطوطے کا اسلوب ہی نہیں بلکہ اس کی موجودگی اور طبیعی حالت پوری طرح کھل کر سامنے آ جاتی ہے۔ مشتاق علی کے بیٹے نے اپنے بیٹے کو مسودے کے پلندے کے بارے میں کوئی نصیحت نہیں کی اور یہ محض ایک اتفاق سے محفوظ رہ گیا۔ ان کے انتقال کے بعد ان کا بیٹا یہ سوچ رہا ہے کہ اپنے بڑھوں کے برخلاف اس کے والد نے تذکرے کو آگے بڑھانے کی تاکید کیوں نہیں کی اور وہ ان خستہ و بوسیدہ اوراق کا کیا کرے۔ تب کہیں جا کر اس کی سمجھ میں بات آتی ہے:

"میرے والد نے اگر تذکرہ نہیں لکھا تو اس کی وجہ تو سمجھ میں آ گئی۔ میاں جان کے بعد وہ جیے ہی کتنے دن۔ باپ کے جیتے جی انہیں یہ فریضہ ادا کرنے کی ضرورت کیوں محسوس ہوتی۔ مگر میرے یہاں یہ خواہش کیوں پیدا نہیں ہوئی......"[60]

اس سوال سے اس کے اندر دروں بینی کی ایک لہر سی اٹھتی ہے اور اسے احساس ہوتا ہے کہ وقت اور عمر گزرے چلے جا رہے ہیں:

"اب ان بزرگوں کو گزرے ہوئے پورا ایک زمانہ ہو چکا تھا اور اب خود میں بزرگ ہو چلا تھا یا یوں سمجھیے کہ بزرگوں کی موت نے مجھے بزرگ بنا دیا تھا......"[61]

بزرگی کے احساس کے باوجود وہ خاندان کا تذکرہ نہ لکھ سکنے کا ذکر کرتا ہے اور اس کے بعد ایک اور بصیرت افروز

جملے میں یہ بتاتا ہے کہ ایسی خواہش کیوں نہ پیدا ہوگی۔

''اگر اجداد کی وضع کے خلاف میرے یہاں خاندانی حالات قلم بند کرنے کی خواہش پیدا نہیں ہوئی تو میری سمجھ میں اس کی وجہ یہی آئی کہ میں ایک اکھڑا اُکھڑا آدمی ہوں......''[۹]

حالات نہ لکھنے سے نکل کر اسی ایک جملے کے اندر ہم اس کردار کا ماجرا سُن لیتے ہیں جو اب ہمارے سامنے آ رہا ہے۔ ہمیں پتہ چلنا شروع ہوگیا کہ وہ کون ہے اور کیسا ہوگا۔ اس سے آگے کہانی اس کے اکھڑنے، بکھرنے کا واقعہ سامنے لائے گی۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ تذکرہ نہ لکھتے ہوئے بھی وہ تذکرہ لکھ دیتا ہے۔ ''تذکرہ'' اپنے نہ لکھے جانے کا قصّہ ہے۔ پھر نیا گھر بن کر وہ گھر کے نئے پن کے بناء کردہ آفات و مصائب کا ماجرا۔ یوں نہ لکھتے ہوئے تذکرہ ہوگیا، گھر بن گیا۔ اس ٹکڑے کا اختتام اس تفریق کے احساس کے ساتھ ہوتا ہے کہ میاں جان ایک جگہ جم کر بیٹھے رہے، اور اس کے برخلاف:

''ایک میں تھا کہ آج اس محلے میں کل اس گلی میں۔ کتنے برسوں تک میں اس شہر میں گلی گلی رُلتا پھرا......''[۹]

یہ رُلنے پھرنے کی داستان ہی اس کی کہانی ہے۔ ماضی کے تذکرے کے بیچ میں سے یہ کردار نمودار ہوتے ہیں اور ایک نسبتاً abrupt آغاز کے ساتھ کہانی کے اسٹیج پر عمل شروع کر دیتے ہیں۔ ماضی کا تذکرہ نہ لکھنے کی خواہش کے ذریعے اخلاق (جلد ہی اسے یہ نام حاصل ہو جائے گا) اپنے پیش رووں کی روش کی نفی کرتا ہے اور ان سے مختلف سمت میں چلتا ہے۔ وہ اپنے ماضی سے پیچھا چھڑا رہا ہے اور ان بزرگوں سے روگردانی کر رہا ہے جو اس کی شخصیت کی تعمیر میں گھل مل گئے ہیں کہ ایک نسل سے دوسری نسل تک، ایک ہی جیسی کیفیت چلی آ رہی ہے۔ اپنی تمام تر کوشش کے باوجود اخلاق اس ماضی سے پیچھا نہیں چھڑا سکتا کہ یہ ماضی اسے چھوڑنے کے لیے تیار نہیں ہے اور اس کے احوال میں بار بار دخل انداز ہوتا ہے۔ اس ماضی کا بھوت اخلاق کے ساتھ چل رہا ہے۔ اس کہانی میں وہ سامنے ہی اس وقت آیا ہے جب ماضی کا تار ٹوٹ گیا اور مسودے کی عبارت آگے بڑھ نہیں جا سکی۔ یوں اس ناول میں ماضی، ''بستی'' سے مختلف طور پر سامنے آتا ہے۔ یہاں ماضی، ناول کے حال کا حصّہ بن جاتا ہے جب کہ ''بستی'' میں حال، ماضی میں ڈھلنے لگتا ہے۔ پھر ماضی کو قبول کر کے اس کی انگلی پکڑے چلنے کے عمل سے کرداروں کا تذبذب اور unwillingness ان کی ذہنی ساخت کے لیے بڑی اہم ہے، یہ تناؤ جاری رہتا ہے۔ نہ وہ ماضی کو چھوڑ پاتے ہیں اور نہ ماضی انہیں۔ کہانی مگر آگے بڑھتی رہتی ہے۔

تذکرہ موقوف، یہاں سے گھر کا ماجرا شروع ہوگا۔

اگلے حصّے کا پہلا جملہ اس طرح ہے:

''بیٹے اخلاق، یہ تم نے ہمیں کہاں جنگل میں لا پھینکا ہے۔ گھوڑی یاں پہ اذان کی آواز بھی کان میں نہیں پڑتی۔''[۱۱]

کرداروں کے اب نام ہیں ــ اخلاق اور بوجان۔ مکان کی تلاش ان کو در در لیے پھرے گی اور اسی کے ذریعے سے قصّے کا تانا بانا تعمیر ہوگا کہ مکان کیسا تھا اور اس کے مکینوں کو وہاں کیا درپیش آیا۔ اذان کی آرزو بھی آنے والے دنوں میں ان کو زچ کر کے چھوڑے گی۔ مگر وہ آگے کی بات ہے۔ ابھی اس اذان میں دیر ہے۔

چراغ حویلی سے نکلنے کے بعد دونوں کردار ٹھکانے ڈھونڈ رہے ہیں۔ اب ان کا ماجرا رہنے بسنے کا ماجرا ہے، مکان کیسے ملے اور کہاں۔ ضمنی تفصیلات سے دھیرے دھیرے آشکار ہوتا ہے کہ تقسیم کے فوراً بعد کا زمانہ ہے، لاہور سے بہت سے

لوگوں کی نقل مکانی کے بعد مکانات خالی ہوئے ہیں اور کو کس طرح الاٹ کیا جا رہا ہے۔ مالک مکان برکت الٰہی اور صبح کی سیر کے دوران ساتھ لگ لینے والے آدمی ادھورے، ادھ بنے رہتے ہیں۔ ان سے زیادہ ہرا بھرا وہ مولسری کا پیڑ اور اس گلی کے پرندے ہیں جو اخلاق کے لیے ممکن بناتے ہیں کہ اس جگہ کو اپنا گھر محسوس کر سکے۔ الاٹ منٹ اور قبضے کے سماجی وقوع سامنے آتے ہیں اور ان کی ایک جھلک کے بعد ایک نئی کشاکش سامنے آتی ہے — ہرے بھرے درختوں اور مکان ڈھا کر نئی تعمیر کرنے والوں کی حرص و ہوس، یہ ایک نیا سماجی وقوعہ ہے جو آگے چل کر ملک کے بڑے شہروں کی زندگی کا نقشہ متعین کرے گا۔ مولسری کا پیڑ کٹ جاتا ہے اور اخلاق صدمے کے مارے وہ جگہ چھوڑ دیتا ہے۔

اس مکان چھوڑ دینے کے بعد اسے پناہ کہاں ملتی ہے؟ ماں بیٹا، اخلاق اور بوجان، اپنے الفاظ میں تانڈا باندا اٹھا کر ایک جگہ سے دوسری جگہ جاتے ہیں اور ان کے یوں مکان بدلنے میں شہر کا نقشہ قائم ہونے لگتا ہے جو تقسیم کے خون خرابے کے بعد پھریری لے رہا ہے اور دور رس تبدیلیوں سے دوچار ہے۔ مکانوں کے محل وقوع اور ان کے نقشے کے ذریعے سے ناول نگار نے شہر کے بدلتے ہوئے منظر (cityscape) کو ابھارا ہے۔ اس مجموعی composite تصویر میں وہ چھوٹی چھوٹی تبدیلیاں بھی رکارڈ ہوجاتی ہیں جو رہن سہن کا حصہ بنتی جارہی ہیں اور انفرادی یادداشت سے نکل کر ایک اجتماعی صورت حال واضح ہوجاتی ہے۔ ناول کے کل کا یہ حصہ نسبتاً مختصر ہے پھر اخلاق اور بوجان کے تاثرات پر مبنی ہونے کی وجہ سے اس کا دائرہ محدود اور اس کے رنگ دھیمے نظر آتے ہیں۔

''میں نے آنکھوں سے دیکھا نہ ہوتا تو مجھے بھی کہاں اعتبار آتا۔ یہاں سے مجھے احساس ہوا کہ دنیا تب سے اب تک کتنی بدل گئی ہے اور شہر کیا سے کیا ہوگیا ہے...... ''

اخلاق کو احساس ہوتا ہے اور وہ بوجان کو بھی باور کراتا ہے کہ ''وہ جگہ تو اب بہت بدل گئی ہے...... '' شہر کے پرانے رنگ ڈھنگ کا تو ملجیا اسے احساس دلاتا ہے:

''شہر بدل گیا۔ شہر والوں کے حواس گُند ہوگئے...... '' [۱۲]

شہر سے زیادہ ابھی تو اس گھر کو بدلنا تھا۔ اگلے ہی ٹکڑے کے آغاز میں ایک بڑی ڈرامائی تبدیلی چپکے سے سامنے آجاتی ہے:

''تب رفتہ رفتہ بوجان کی بات نے دل میں گھر کرنا شروع کیا۔ خیر بوجان تو آہستہ سے اتنا کہہ کر چپ ہوجاتی تھیں کہ بیٹے اس طرح اکھاڑ چولہا کب تک بنے پھرو گے۔ قدم جمانے کے لیے اور سر چھپانے کے لیے اپنا کوئی جھونپڑا ہونا چاہیے مگر جب بیوی نے گھر میں قدم رکھا تو اس نیک قدم نے یہی بات زیادہ بلند آہنگی سے اور تکرار کے ساتھ کہی۔ بیوی جب نئی نئی ہوتی ہے تو اس کی بات زیادہ اثر کرتی ہے۔'' [۱۳]

لیجیے صاحب، ہلدی لگی نہ پھٹکری، پانچ بہو آن پڑی۔ اس کا اس سے زیادہ تعارف نہیں کرایا جاتا کہ وہ نئی بیوی ہے۔ اس کی طبیعی تفصیلات — ایک نام کے سوا — اوجھل رہتی ہیں جس طرح اخلاق یا بوجان کے حلیے، چہرے مہرے کے بارے میں ہم اتنا نہیں جانتے جو واقعیت پسند ناولوں کے کرداروں کے بارے میں جانتے ہیں۔ یہ کردار اگر جانے جاتے ہیں تو اپنے رویے اور عمل کے ذریعے سے۔ ان سے بھی بڑھ کر شاید اس ناول کا اصل کردار تو وہ گھر ہے جو آہستہ آہستہ بننا شروع ہوتا ہے اور وہ مخطوطہ جو بچ گیا ہے اور پیچھا نہیں چھوڑ رہا۔

واقعیت پسند ناول کے شفاف بیانیے کے برخلاف جس کے آر پار دونوں طرف دکھائی دیتا ہے، یہاں بیانیہ اس شیشے کی طرح ہے جس پر دھوئیں کی کالک چڑھا دی گئی ہے ـــ through a glass darkly ـــ ہم اگر ان کو دیکھ پاتے ہیں تو اندھیرے میں۔

انتظار حسین کے باقی ناولوں کی طرح "نیا گھر" بھی موضوعاتی مواد اور اسلوب کی ہم آہنگی سے ابتدائی ابواب میں اپنی بیانیہ تکنیک قائم کرتے ہوئے مزید مستحکم کرتا چلا جاتا ہے۔ روایتی سے بھی زیادہ رسمی آغاز کے بعد وہ مختلف زمانوں کو تیزی کے ساتھ سمیٹتا ہوا ہم عصر صورت حال کی طرف بڑھتا ہے اور اس پیش قدمی کے لیے اردو ناولوں کے عمومی انداز یا مغربی نمونوں کو سامنے رکھنے کے بجائے اپنی وضع قطع اس طرح قائم کرتا ہے جو اس کے مابعد نو آبادیاتی محل وقوع سے مطابقت رکھتی ہے۔ بیانیہ تکنیک کی یہ خاص ہنر مندی ہے کہ ابتدائی باب سے وہ اسلوبیاتی مشق (exercise in style) یا pastiche معلوم ہوتی ہے اور بیانیہ کو توڑ کر وقت کے ایک خالی حصے یا وقفے (gap) کو بھر دیتی ہے۔ اس تکنیک کی وجہ سے باطن کا سراغ فوراً نہیں ملتا، کچھ وقت گزر جاتا ہے تب کہیں جا کر اندازہ ہوتا ہے کہ ناول کا ماجرا، سماجی مناسبت (relevance) بھی اجاگر ہو جاتی ہے ـــ جو واقعات اور نفسِ مضمون سے برآمد ہوتی ہے، الگ سے یا باہر سے نہیں ـــ اور تکنیک کے ساتھ مل کر معنویت کا دائرہ مکمل کرتی ہے۔

بیانیہ، اسلوب سے کس طرح نمو پاتا ہے اس کا اندازہ اس چھوٹے سے فقرے سے لگایا جا سکتا ہے، جس سے یہ دوسرا ٹکڑا (جو بے عنوان ہے، مگر ایک وقفے کے بعد) شروع ہوتا ہے:

"بیٹے اخلاق، یہ تم نے ہمیں کہاں جنگل میں لا پھینکا ہے۔ گھڑی پل پہ تو اذان کی آواز بھی کان میں نہیں پڑتی۔"

پھر اسی کے تسلسل میں: "چپ ہوتا اور پھر شروع ہو جاتا۔"

کردار کا مکالمہ اور مصنف کی آواز (authorial voice) دونوں ایک ساتھ موجود ہیں اور یہاں سے بیان کا رُخ بدلتا ہے جو ہمیں تجربے کے ایک مختلف منطقے کی طرف لے جاتا ہے۔ ایک مکان سے دوسرے مکان تک، ایک گلی محلے سے دوسرے تک، یہ منطقہ ہمارے سامنے بہت دھیرج کے ساتھ کھلتا ہے اور یوں ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہونے میں کہانی بنتی ہے۔ لیکن اس منتقلی میں مکان بھی تو اپنے مکینوں کے ساتھ چلتے ہیں۔

"وہ گھر جو ہمیشہ کے لیے کھو گئے ہمارے اندر ابھی تک زندہ ہیں"..... Gaston Bachelard کی کتاب The Poetics of Space کا یہ فقرہ وزیرہ زمین دار نے اپنی وقیع کتاب "طویل بٹوارا" میں ایک باب کے سرنامے کے طور پر درج کیا ہے۔ اس کتاب کا ذیلی عنوان ہے۔ "پناہ گزین، سرحدیں اور تاریخیں" (Refugees, Boundaries, Historics) اور ان حوالوں سے فاضل مصنفہ نے جدید جنوبی ایشیا کی تشکیل کا مطالعہ پیش کیا ہے جس کے ذریعے سے اس ناول کی سماجی مناسبت اور موضوعیت کے بعض پہلوؤں کو اُجاگر کیا جا سکتا ہے اور جس سے ناول کی ادبی انفرادیت کی تحسین و تعبیر میں اضافہ ہوتا ہے۔ گھر بدلنے کی کہانی میں اپنے ادبی مفہوم کے ساتھ ساتھ سماجی مشاہدے اور بصیرت کی کارفرمائی بھی نظر آتی ہے۔

تقسیم سے ذرا پہلے اور فوراً بعد، دلی اور کراچی جیسے شہروں کی تیزی سے بدلتی ہوئی صورت حال اور بکھرتی ہوئی کہانی

میں سے وزیرہ زمین دار نے مکانوں کی قلت کے بحران (housing crisis) کو خاص طور پر اُجاگر کیا ہے اور اس ایک پہلو کو نقل مکانی اور قبضے جیسے سماجی مظاہر سے منسلک کر کے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ اس تجزیے میں دہلی کے متوازی کراچی کو مطالعے کا موضوع بنایا گیا ہے اور لاہور کا ذکر، جو ہمارے لیے اس ناول کے حوالے سے دل چسپی کا محور ہے، محض ضمنی طور پر آیا ہے۔ تاہم استدلال کا رُخ واضح ہے، پرانا شہر کراچی کا ہو یا لاہور کا، ہندوؤں کے چھوڑے ہوئے گھر جھگڑے کا ذریعہ بن گئے، خاص طور پر کراچی میں جہاں "دہلی اور شمالی ہندوستان کے دوسرے حصّوں سے اُمڈے چلے آنے والے مسلمان مہاجرین کی آبادکاری کا انتظام کرنے کی کوشش" سرکاری طور پر جاری ہو چکی تھی۔ اسی صورت سے، لاہور میں اخلاق اور یوجان کے پہلے ٹھکانے سے روشناس ہوتے ہیں جس کے بارے میں اخلاق بطور راوی بتاتا ہے:

"اصل میں یہ میرا مکان ایک متروکہ کوٹھی کی انیکسی تھی......"[۱۵]

یہ مکان لال کوٹھی کہلاتا ہے اور اخلاق کی حیثیت کرایہ دار کی بن جاتی ہے۔ کیوں کہ وہ اس کوٹھی کے بارے میں اصل سوال سے صرف نظر کر لیتا ہے:

"کوٹھی پر کون قابض ہے؟ یہ جاننے کی میں نے کبھی ضرورت ہی محسوس نہیں کی......"[۱۶]

ادھ میلے لباس والا وہ بھاری بھرکم شخص جلد ہی پوری کوٹھی اپنے نام الاٹ ہو جانے کا دعویٰ کرتا ہے اور کرائے کی وصولی کے لیے اپنا نام پتہ نوٹ کرا کے ملتان چلا جاتا جہاں ایک اور الاٹ منٹ اس کا منتظر ہے، پن چکی کا الاٹ منٹ۔ برکت الٰہی کا ضمنی کردار اس نوع کے beneficiary کی شبیہہ پیش کرتا ہے جس کی پانچوں انگلیاں اس رستا خیز کی بدولت گھی میں ہیں اور سر اس کڑھائی میں جو الاٹ ہو جانے والی کوٹھی ہے۔ اس کے لیے اخلاق اپنی ناپسندیدگی کھل کر بیان نہیں کرتا مگر بین السطور میں اس کا احساس ضرور ہو جاتا ہے۔ یہ کامیاب الاٹی اس زمین اور پرانے مکان کا برباد کنندہ بن کر سامنے آتا ہے جب وہ پرانے مکان کو ڈھا کر نئی تعمیر کرانے اور منفعت بخش دکانیں بنانا چاہتا ہے۔ اس توسیع پسندی کی زد میں پرانے پیڑ سب سے پہلے آتے ہیں، خاص طور پر مولسری کا پیڑ جس کو اخلاق اپنے سامنے گرائے جانے کی اجازت نہیں دیتا اور وہاں سے رُخصت ہو جانا چاہتا ہے۔ اسے یہ روایت بھی سننے کو ملتی ہے کہ یہاں سیتا کنڈ ہے مگر وہ اس کو کھوج نہیں پاتا، کسی اور کام میں لگ جاتا ہے۔ یوں پرانے شہر کی تاریخ، جواب کسی دوسرے مذہب کا حصّہ بن کر متروک ہو چکی ہے، تجارتی توسیع پسندی کے ہاتھوں مٹنے لگتی ہے۔ یہ عمل لاہور میں پیش آیا، کراچی میں اور اس وقت کے لائل پور، اب فیصل آباد میں بھی۔ انتظار حسین نے تقسیم کے بعد روپ بدلتے ہوئے شہروں میں نئے آنے والے لوگوں کے بسنے کا، آپ انہیں مہاجرین کہیں یا نقل مکانی کرنے والے آبادکار، بیان آغاز کر کے پورے سلسلے کو واضح کر دیا ہے۔ یہاں سے ان شہروں کی کہانی میں نیا موڑ آ جاتا ہے۔

آنے والے لوگوں کے نام کی بھی خاص معنویت ہے۔ وزیرہ زمین دار نے اپنی کتاب میں یہ دکھایا ہے کہ کس طرح "مہاجر" کا لفظ ایک مذہبی قومیت حاصل اور یک طرح کی legitimacy اختیار کر لیتا ہے اور حکومت کے زیر اثر ایک نیا مرحلہ یوں سامنے آیا:

"نشان زد مہاجرین کی یہ اقسام خود شعورانہ طور پر، قانون سازی اور حکمت عملی کے عمومی زبان اُجڑے ہوئے لوگ' (Displaced persons) اور 'تارکینِ وطن' (Evacuees) میں تبدیل ہو گئیں......"[۱۷]

مؤخر الذکر زمرے کے بارے میں وہ مزید واضح کرتی ہیں:

''تارک وطن (Evacuee) کا زمرہ خصوصی طور پر اہم تھا، کیونکہ یہ اشارہ کرتا تھا کہ یہ وہ گروہ تھا جو رُخصت ہو رہا تھا یا رُخصت ہو چکا تھا، اور ان کے گھروں، زمینوں اور کاروباروں کو 'متروکہ املاک' کے زُمرے میں رکھا گیا تھا جسے 'بے دخل افراد' (Displaced persons) کو بحال کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا تھا..... ''[18]

یہی سلوک لال کوٹھی کے ساتھ کیا جاتا ہے جس کے نتیجے میں وہ درختوں، پرندوں اور سیتاجی کے آثار سمیت ڈھے جاتی ہے اور دکانوں کی بنیاد میں دب کر رہ جاتی ہے۔ بعد میں اخلاق اس کو دوبارہ کھوجنے اور وہاں پھر سے بسنے کی کوشش کرنے جاتا ہے لیکن گزرے ہوئے وقت کی طرح وہ سامنے نہیں آتی، اس کی جگہ پرانے کپڑوں کا بازار نظر آتا ہے۔

الاٹ منٹ کے جس عمل کی تفصیلات اور نظریاتی ڈھانچہ زمین دار نے پیش کیا ہے، اس کا خلاصہ بوجان کے رواں تبصرے میں سمٹ آتا ہے جب انہوں نے فوراً پہچان لیا تھا کہ اندھیرے کنویں جیسا وہ متروکہ مکان ہے:

''ہندوؤں کے چھوڑے ہوئے گھروں کی لوگوں نے الاٹ منٹیں کرائیں اور کتنے تھے کہ تمہارے الاٹ منٹوں والاٹ منٹوں کے الجھیڑے ہی میں نہیں پڑے۔ قبضے کر کر کے بیٹھ گئے۔ مگر ہمارے بیٹے کے دماغ میں تو ایسی رئیسی گھسی ہوئی تھی کہ اس نے پرواہی نہیں کی۔ متروکہ مکان میں رہنے والا ایسا کون سا ہے جو کرایہ ادا کرتا ہے۔ بس ایک ہم ہی دُنیا سے نرالے ہیں..... ''[19]

عام روش کے برخلاف رویہ صرف اخلاق کا نہیں جو الاٹ منٹ کی بہتی گنگا میں ہاتھ دھونے سے دور رہتا ہے خود بوجان بھی اس گھر سے اکھڑ جاتی ہیں جب ایک مختصر سے واضح لکیروں سے اجاگر ہونے والے سین میں اس مکان کی اصل وارث اپنی ''لالی'' کو آبائی گھر دکھانے آتی ہے جہاں اس کی نال گڑی ہے۔ بوجان کہتی ہیں:

''کسی غریب کی آہ لینی بھی اچھی بات تو نہیں ہے.....''

لیکن یہ عمل سرحد کے دونوں طرف بڑے پیمانے پر ہو رہا تھا۔ واقعی بوجان دنیا سے نرالی تھیں اور ان کا مختصر سا بیان ایک تفصیلی سماجی عمل کا حامل۔

اکھڑے ہوئے لوگوں کی آہ مکان کو منحوس بنا سکتی ہے، اجاڑ سکتی ہے۔ تو پھر کہاں رہا جائے، سر چھپانے کا ٹھکانہ کس طور ہو، استخارہ کیا جائے یا مجلس اور میلاد تا کہ مذہبی رسوم کا sanction بھی حاصل ہو سکے۔ اس کے باوجود مکان کی بنیاد سے پہلے زمین اپنی موجودگی کا احساس دلاتی ہے اور اپنی ناپسندیدگی کا بھی۔

''ہر زمین ہر آدمی کو راس نہیں آتی۔ بعض زمینیں اکل کھری ہوتی ہیں کہ اپنے کسی باسی کو بستے نہیں دیکھ سکتیں، اپنے اُجاڑ پن میں خوش رہتی ہیں۔ بعض زمینیں زود حس ہوتی ہیں کہ بسنے والوں سے طبیعت میل نہ کھائے تو ان پر تنگ ہوتی چلی جاتی ہیں۔ مگر یہ آگاہی تو بعد کی بات ہے۔ ان دنوں مجھے ان باتوں کا شعور کہاں تھا۔ میں تو کبھی زمینوں کا مزاج داں نہیں رہا تھا۔ میرے تو تصور میں بھی کبھی یہ بات نہیں آئی تھی کہ زمین بھی محبت اور نفرت کر سکتی ہے.....''

محبت اور قبولیت کے انسانی اوصاف میں زمین کو دیکھنے، سمجھنے کا یہ انداز anhropomorphic سے قدرے مختلف ہے کہ یہ کرداروں اور واقعات کی طرح زمین بھی کارفرما اور قسمت و حالات پر اثر انداز محسوس ہونے لگتی ہے۔ یہ انداز ''نیا

گھر" کے انتظار حسین کو اپنی قریبی معاصر اور ہم چشم قرۃ العین حیدر کے آخری مکمل ناول "چاندنی بیگم" کے قریب لے آتا ہے جہاں انسانی کرداروں سے بڑھ کر قطعۂ زمین اصل کردار معلوم ہونے لگتا ہے اور ناول کی کہانی اس زمین کی کہانی۔

اخلاق اپنے بارے میں بہت صاف الفاظ میں کہہ دیتا ہے کہ "میں تو کبھی زمینوں کا مزاج داں نہیں رہا۔" گو کہ اسے یہ باور کرانے کی ضرورت نہیں رہی، اس کا اصل المیہ بھی ہے کہ وہ زمین پر بسنے کا خواب دیکھتا ہے اور مزاج داں بن نہیں سکتا۔ اس کے برخلاف بوجان زمین کی اصلیت میں قریب تر ہیں:

"زمین کے بھی جذبات ہوتے ہیں، وہ بھی خوش اور ناخوش ہوتی ہے۔ یہ بوجان کا عرفان تھا......"

نئے مکان میں پہنچ کر بوجان کی زبان بھی کھل جاتی ہے اور وہ بولنے لگتی ہیں اور پچھلی باتوں کو یاد کرنے لگتی ہیں۔ مکان میں تقریب بھی برپا ہوتی ہے اور اخلاق کو "آسمان سے شرف باریابی" کے احساس نے سرشار کیا لیکن اس گھر میں جلد ہی نیا گل کھلتا ہے۔ اس عمل کا آغاز زبیدہ کے مکالمے سے ہوتا ہے جو تجسّس اور گلی محلے میں ہونے والی چہل پہل کی خبر کے سے انداز میں بتاتی ہے:

"بوجان، آج ہمارے پچھواڑے پھانسیاں لگیں گی......"[20]

یہ واقعہ جو پیش آنے والا ہے، جس قدر حیرت انگیز اور کریہہ ہے، اسی قدر زبیدہ، نصیبن، محلّے کی عورتوں میں ایک دل چسپی کی فضا پیدا کر کے اس contrast کو مزید نمایاں کر رہا ہے۔ اخلاق بےزار ہو کر اس پورے معاملے سے روگردانی کر لیتا ہے اور زبیدہ، ناول کے الفاظ میں "آنکھوں میں لذت دید لیے ہوئے" یہ دریافت کرتی ہے کہ پھانسی کے اس تماشے کو دیکھنے کے لیے سب سے عمدہ مقام تو اپنا ہی گھر ہے:

"نصیبن بوا کے اس بیان سے زبیدہ پر انکشاف ہوا کہ پھانسی کے تختوں کا نظارہ تو اپنے گھر سے کیا جا سکتا ہے۔ بس ذرا پچھلے حصے میں جا کر دیوار سے جھانکنے کی ضرورت ہے......"[21]

گھر کی افادیت کا یہ پہلو بالکل نیا ہے کہ خلقِ خدا کو تماشے کا نظارہ فراہم کر رہا ہے۔ گھر اور محلّے کے لوگوں کی دل چسپی کے موجب اس نظارے سے اپنے آپ کو قصداً منقطع کر کے اخلاق دفتر جاتا ہے لیکن اسے جلد ہی اندازہ ہو جاتا ہے کہ اس کے گھر کی کیفیت میں شہر کا شہر نظر آتا ہے، یہ ہیجان اور انتشار شہر بھر کو اپنی لپیٹ میں لیے ہوئے ہے۔ یہاں سے ناول میں ایک نیا اور انوکھا ذائقہ داخل ہو جاتا ہے۔ ہیجان زدہ شہر، ایک frenzy میں مبتلا خلقت، اسلامی روایات کے ان حوالوں کو ذہن میں تازہ کر دیتی ہے جہاں سرمد یا حلاج جیسے ولی کامل کے قتل / پھانسی کے ساتھ ساتھ اس کے دیکھنے، تماشہ کرنے والوں کا حوالہ بھی ملتا ہے اور اسی بے تکلف، رواں سادگی سے اور کسی نظریاتی طمطراق کے بغیر اس پورے بیان کی سیاسی معنویت کی تعبیر بھی ہو جاتی ہے کہ قدیم روم کے عوامی سرکس کی طرح خون آشامی، قتل اور تشدد کا عمل public spectacle بن جاتا ہے اور یوں جبر، اپنے سیاسی اقتدار کو اس عمل کے ذریعے سے مضبوط کرتی ہوئی مطلق العنانیت کا مظہر بن جاتا ہے۔ یہ پورا موضوع اس ناول کے عمومی بیانیے کی طرح قدرے شگفتہ اور رواں رہتا ہے۔ ہم اس grim حقیقت کا سامنا کرتے ہیں تو مکان کے فراہم کردہ vantage paint سے جہاں ایستادہ ہو کر ہم بھی تماشائیوں میں شامل ہو چکے ہیں۔ اب وہ مکان خلقِ خدا کے لیے تماشا گاہ ہے اور تماشا بھی سزائے موت کا۔

ناول کے قصے کا احاطہ اس نئے گھر تک محدود رہتا ہے، اور بیرونی حالات کی پرچھائیں براہِ راست نہیں پڑتی۔ اس لیے ہمیں یہ نہیں بتایا گیا کہ پاکستان میں فوجی آمر ضیاء الحق کی مطلق العنان حکم رانی قائم ہو چکی ہے جو پھانسی کو جیل کی مخصوص کوٹھری کے اندر مکمل کرنے کے بجائے شہر کی فضا میں باہر لا کر اوپن ایئر تھیٹر بنا دینا اور اس ذریعے سے خوف اور دہشت پھیلانا چاہتی ہے۔ بدلتے ہوئے حالات کو ہم زبیدہ اور اخلاق کے درمیان اختلاف رائے کی صورت میں دیکھتے ہیں کہ گھر سے پھانسی کا تماشا دیکھا جائے یا اس سے منھ موڑ لیا جائے۔ تجسس اور اشتیاق زبیدہ پر حاوی آ جاتے ہیں۔ زبیدہ کی اس دل چسپی پر ایڈمن برک کا جملہ یاد آتا ہے جو اس نے رفعت و حُسن کے بارے میں اپنے مقالے میں لکھا ہے:

There is no spectacle we so eagesly pursue, as that of some uncommon and grievious calamity.[۲۲]

خیال کی اسی رَو کے مطابق، ولیم ہیزلیٹ نے فیصلہ صادر کیا کہ ظلم (cruelty) سے محبت انسانوں کے لیے اسی قدر فطری ہے کہ جتنی ہم دردی۔[۲۳]

برک اور ہیزلیٹ کے یہ حوالے سوزن سونٹیگ کے بصیرت افروز مقالے Regarding the Pain of Others میں درج کیے گئے ہیں اور یہ پورا مقالہ ''نیا گھر'' کے مطالعے میں ایک نئی جہت متعارف کرا دیتا ہے۔[۲۴] جنگی تصویروں کی فراوانی سے شدائد کی تفصیلات گھر گھر پہنچ رہی ہیں اور بے حسی ہی نہیں، حقیقت کے ادراک کو بھی کند کر کے جدید دنیا کی ایک نیا خاصیت پیدا کر رہی ہیں۔ چھٹے باب میں سونٹیگ نے برک اور ہیزلیٹ سے پہلے افلاطون کا حوالہ دیا ہے جس نے ''ریاست'' میں یہ دکھایا ہے کہ ہماری عقل و فراست بھی نامناسب خواہش کے تابع آ سکتی ہے، جس کی وجہ سے ''نفس'' اپنے اس کم زور پڑنے والے حصے پر برہم ہونے لگتا ہے۔ اس امر کو دلیل بناتے ہوئے وہ اگلائیون Aglaion کے بیٹے لیون ٹی اس کا قصہ بیان کرتا ہے:

''قصہ یہ تھا کہ اگلائیون کا بیٹا لیون ٹی اس ایک دن پائیرے اُس سے واپس آ تا تھا، شمالی فصیل کے باہر کی طرف مقتل میں اُسے کچھ لاشیں زمین پر پڑی دکھائی دیں۔ اس کے جی میں خواہش پیدا ہوئی کہ انھیں دیکھے، مگر ساتھ ہی کچھ نفرت اور خوف کا احساس بھی ہوا۔ تھوڑی دیر تک یہ اندرونی کشمکش جاری رہی اور اس نے اپنی آنکھیں ہاتھوں سے ڈھانپ لیں، لیکن آخر کو اس سے نہ رہا گیا، دیکھنے کی خواہش غالب آئی، چناں چہ آنکھوں کو خوب زور سے پھاڑ کر یہ لاشوں کی طرف یہ کہتا ہوا دوڑا: ''لو دیکھ لو کم بختو! اب جی بھر کر اس دل فریب نظارہ کا تماشا کر لو۔''[۲۵]

(افلاطون، ریاست، ترجمہ: ذاکر حسین)

افلاطون کے اس بیان سے سونٹیگ نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے

Plato appears to take for granted that we also have an appetite for sights of degradation and pain and mutilation.[۲۶]

ایسی خواہش ہو یا معمولی سطح کی دل چسپی، زبیدہ کا عمل اور اس کے محرکات دونوں واضح ہیں۔ زیادہ پیچیدہ معاملہ اخلاق کا ہے جو تماشے سے قطعاً بے پروا تو نہیں ہے مگر اس کے دیکھنے والوں میں شامل نہیں ہونا چاہتا۔ آخر کیوں؟ اس پورے قصے کو ہم اخلاق کے بیان میں سُن رہے ہیں، اس لیے وہ اپنی بے زاری کا ذکر کرتا ہے مگر اس کی وجہ بیان کرنے کا

پابند نہیں سمجھتا۔ کیا اس کی وجہ سیاسی ہمدردی ہے، خون و ظلم سے دور رہنے کا فطری جذبہ یا اس کے وجود کی کوئی اور کیفیت جو خود اس پر پوری طرح واضح نہیں ہے۔ شدید اذیت کوشی کی ایک فوٹو گراف سے جارج باتال Georges Bataille کی حد درجہ دل چسپی کا ذکر کرتے ہوئے سونٹیگ نے لکھا ہے کہ شدید اذیت رسانی کی امیجز پر غور کیا جائے تو وہ مختلف نفسیاتی ضرورتوں کو پورا کر سکتی ہیں اور باتال کے ہاں یہ ایک قسم کے transfguration کے تصور کو بھی سامنے لاتی ہیں۔ دوسروں کی اذیت کا وہ تصور جس کی بنیاد مذہبی فکر پر ہے، وہ جدید طرز احساس کے لیے بالکل اجنبی ہے۔ سونٹیگ کے نزدیک دور جدید میں یہ اذیت کوئی غلطی ہے یا حادثہ یا جرم۔ ایسی چیز جسے "ٹھیک" کیا جانا چاہیے اور جس سے انکار کرنا چاہیے۔ ایسی چیز جو اپنی کم زوری یا ناطاقتی کے احساس فروغ دیتی ہے۔ سونٹیگ کی بات سے اتفاق کیا جائے تو اخلاق کا رویہ ان معنوں میں جدید ہے، اور ناطاقتی کا مظہر۔ یہ بات یوں بھی دل کو لگتی ہے کہ اس بیان میں مذہبی یا اساطیری امیجری بیانیے میں داخل نہیں ہوتی، اور اس طرح اخلاق کی اپنی اکتاہٹ اور بے زاری پاکستان کے عام آدمی کی ناطاقتی کی صورت بن جاتی ہے۔

پھانسی کے اس تماشے کے ساتھ ضیاء الحق حکومت نے جبر و استبداد کی گرفت مضبوط کرنے کے لیے ایک اور حربہ استعمال کیا، لوگوں کے سامنے ٹکٹکی باندھ کر کوڑے مارے جانے کی سزا (public flogging)۔ یہ سیاسی مظہر ایک افسانے کا بنیادی استعارہ فراہم کرتا ہے جسے انتظار حسین کی بیک وقت معترف اور معترض، قدرے پیشتر معاصر ہاجرہ مسرور نے لکھا ——"ایک اور نعرہ" اس افسانے کو ایک دلیرانہ شہادت (testimony) کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے اگرچہ اس طرح اس کی فنی تحسین و تعبیر میں کوئی خاص مدد نہیں ملتی۔" یہ افسانہ ایسے کردار کی زبانی بیان ہوا ہے جو خود تماشائی ہے—— رواں تبصرہ کرنے والا شخص جو وہاں جوق در جوق جمع ہونے والے لوگوں کے ردعمل کو نشر کر رہا ہے، اس کا میلے سے مماثل یا عوامی پہلو اجاگر کر رہا ہے اور اس دوران وہاں جمع ہونے والے لوگوں سے بات چیت کے دوران جس جرم کی سزا دی جا رہی ہے، اس کی اصلیت تک پہنچ جاتا ہے اور اس پورے نظارے کا اثر ایک نوجوان کے ردعمل پر مکمل کرتا ہے جس کے پاس بکری ہے۔ افسانے کا بڑا حصہ وہاں جمع ہونے والے لوگوں کی آمد اور تاثرات پر مبنی ہے اور راوی کا بیان، واقعے کی مناسبت سے قطعاً مختلف ہو کر پورے معاملے کو spectacle یا تماشا بنا رہا ہے۔ سزا کے پیچھے اصل وقوع بھی تناسب سے بڑھ کر ہے، out of proportion یا oblique رہا ہے۔ افسانے میں مجمع کی موثر تصویر کشی کے دوران اصل جرم کا ابھر کا آنا اور آخر میں ایک بچے کا ردعمل اس کے خاص پہلو ہیں جو اجتماعی سے انفرادی صورت حال مراجعت کی طرف سے واضح ہوتے ہیں، اور اس کو ایک نوع کی دردمندی سے دوچار کر دیتا ہے جس سے قاری پر بھی خاطر خواہ اثر پڑ سکتا ہے۔ اس افسانے کے تقابل میں رکھ کر دیکھا جائے تو ناول کے اس حصے کا بیانیہ تماشے بلکہ تماشہ دیکھنے والوں تک محدود ہے۔ جن لوگوں کو سزا دی جا رہی ہے، وہ تین پھانسیوں اور پھانسی کے بعد لٹکنے والی لاشوں سے زیادہ نہیں۔ ان کی اس کے علاوہ کوئی اور انفرادیت نہیں۔ اور جو رہی سہی انسانیت ہوگی وہ اس خلق خدا کو نظارہ / تماشہ فراہم کر دینے کے بعد ختم ہوگئی۔ یوں پھانسی کا یہ عمل بے حد سفاکی اور بہیمانہ پن کے ساتھ نمایاں ہوتا ہے اور شہر کے مکینوں کو ایک لمحے کے لیے تفریحی diversion فراہم کر کے غائب قیدی ہو جاتا ہے۔ اخلاق جیل کی قربت کو گھر کے لیے برا سمجھتا ہے لیکن رات گئے زبیدہ سے شکایت کرنے کے بعد آنکھیں موند کر سونے کی کوشش کرنے لگتا ہے۔ پھانسی پانے کے بعد وہ تینوں بھی بیانیے سے غائب ہو جاتے ہیں۔ ان کا ذکر صرف ایک مکالمے میں آتا ہے جب زبیدہ کو پچھواڑے جھانکنے کی چاٹ لگ جاتی ہے اور بوجان کے افسوس پر کہتی ہے کہ وہ بے چارے نہیں تھے

اور بوجان کچھ سوچتے ہوئے، اپنے مخصوص انداز میں کہتی ہیں:

"ہاں کچھ تو کیا ہوگا..... پتہ نہیں کم بختوں کے دماغ میں کیا کیڑا کلبلایا تھا یا آنکھوں پر پردے پڑ گئے تھے....."[۲۸]

زبیدہ اس کے بعد چپ ہو جاتی ہے اور بوجان کے گھٹنے سے لگ کر بیٹھ جانے میں عافیت محسوس کرتی ہے۔ ان میں قربت پیدا ہوگئی ہے۔ اس دوسراہٹ میں سکون ہے ورنہ مکالمہ چلتے چلتے رک گیا ہے، دونوں چپ ہیں۔ اس کے بعد کہنے کے لیے کیا رہ گیا ہے؟

سب ختم ہو جاتا ہے تب بھی بیان کرنے کے لیے کچھ رہ جاتا ہے۔

براہ راست بیان سے بچتے ہوئے اور oblique راستہ اختیار کرتے ہوئے ایک اور ٹکڑا ایسا ہی حوالوں سے پوری طرح مملو سامنے آتا ہے اور اسے پھانسی والے تماشے کا تتمہ سمجھنا چاہیے۔ یہ پاکستان کی تاریخ کی مشہور ترین پھانسی کا حوالہ ہے۔ کرداروں کے تاثرات اور چھوٹی بڑی تفصیلات سے مل کر تعمیر ہوا ہے۔ بیانیے کا یہ حصہ۔ پورے ٹکڑے میں نام تک نہیں آنے پاتا کہ یہاں ذوالفقار علی بھٹو کا حوالہ ہے، پاکستان کے معزول شدہ وزیر اعظم جنہیں اسٹینلے ولپرٹ نے اپنے تفصیلی سوانحی مطالعے میں اس ملک پر گہرا اثر مرتب کرنے والی charismatic شخصیت قرار دیا۔[۲۹] نام غائب ہے مگر حوالہ پوری طرح موجود ہے، ناول کی فضا میں رچا بسا ہوا ہے۔ یہ وضع احتیاط نہیں، بیانیہ اسلوب ہے۔ اس شخصیت کا اثر بہت سے مختلف اور ایک دوسرے سے غیر مربوط بیانات پر نظر آتا ہے۔ اخبار کا ضمیمہ، شہر کا بدلا ہوا انداز، زبیدہ کے ساتھ ناشتے کی گفتگو میں خاموشی، دفتر کی اکھڑی ہوئی فضا، دوستوں کی فقرے بازی، فاروق کی زبان سے سیاست کے بجائے کرکٹ پر تبصرے اور عمران خان کو داد و تحسین (اس وقت تک عمران خان نے سیاست میں قدم رکھا تھا اور نہ دیکھنے والوں کو پوت کے پاؤں پالنے میں نظر نہیں آئے تھے) کامریڈ کے جلسے کے اعلانات اور الگ ہوتے ہوئے راستے ـــ ان چھوٹی چھوٹی باتوں میں وہ اصل واقعہ ڈھل جاتا ہے جس کی تفصیل بیان نہیں ہوئی۔ سب کچھ معمول کے مطابق چل رہا ہے اور کوئی بھی چیز ٹھکانے پر نہیں۔ چند لوگ بھڑکے ہوئے ہیں اور ان کا غیظ و غضب گفتگو تک رہتا ہے۔ ہم سمجھ سکتے ہیں کہ یہ بھٹو کی پھانسی کا ردعمل ہے جو فوری طور پر اسی طرح چھوٹی چھوٹی باتوں میں ڈھل گیا، احتجاج، عوامی مظاہرے اور برہمی کی صورت میں ظاہر نہیں ہوا۔ پھانسی کا تماشہ اپنا خاطر خواہ اثر دکھا چکا ہے۔

ایک مختلف عوامی ردعمل اس صورت میں سامنے آتا ہے کہ واقعے ہی سے انکار کیا جائے۔ ایک رکشے والا سارے راستے چپ رہنے کے بعد گھر کے قریب پہنچ کر اچانک رازدارانہ انداز میں بول اٹھتا ہے:

"یہ سب ان لوگوں کا ڈراما ہے۔ وہ تو یہاں پہ تھا ہی نہیں....."[۳۰]

اخلاق کچھ نہ سمجھتے ہوئے اس سے وضاحت طلب کرتا ہے کہ "کون وہ....."

رکشے والا نام لیے بغیر کہتا ہے "سمجھ جاؤ جی" گویا ناول کے پڑھنے والوں کو بھی باور کراتا ہے اور عوامی افواہ یا urban legend کے سے انداز میں بتاتا ہے کہ میرے فلانے کے ڈھمکانے نے، جو شہزادوں کے کپڑے سیتا ہے، سعودی عرب کے محل میں دیکھا تھا کہ وہاں بیٹھا اخبار پڑھ رہا تھا..... پھر وہ ناقابل یقین کو بھروسے کے قابل بنا دینے کے لیے سرگوشی میں کہہ دیتا ہے: کسی کو بتائیو مت۔

یوں سزا کے فوراً بعد بھٹو بخت خاں اور غدر کے ان مشاہیر کی صف میں آ جاتے ہیں جن کی موت عوام کے تصور میں نہیں آ سکی اور پُر اسرار گم شدگی کے احترام بھرے غبار میں غائب ہو گئی جہاں سے وہ کبھی بھی اسی طرح دیکھے جانے کی خبر بن کر نمودار ہوتی ہے۔ بخت خان کا غائب ہونا ''جل کر بجے'' کی داستان کو رنگین بنا گیا تھا اور یہاں ''وہ'' ایسی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔۔۔ لیکن گھڑی بھر کے لیے۔ اس کے بعد رکشہ والے کی طرح یہ جا وہ جا۔

اخلاق اب اپنے گھر میں داخل ہو سکتا ہے جہاں وہ محفوظ اور مامون ہے۔ کم از کم کچھ دیر کے لیے۔

''وہ۔۔۔'' بیانیے کے پس پردہ اور واقعات پر اثر انداز ہونے والے بعض ایسے ''کردار'' ہیں جن کا نام تک نہیں آنے پاتا۔ اس کے باوجود وہ اپنی غیر موجودگی کے وسیلے سے نمایاں ہو جاتے ہیں۔ یہ دونوں سیاسی شخصیات ہیں، جنرل ضیاء الحق اور ذوالفقار علی بھٹو، پاکستان کے سیاسی قومی بیانیے کے کلیدی کردار۔ یہ جن واقعات کے محرک ثابت ہوتے ہیں، وہ ناول میں گندھ جاتے ہیں مگر اس طرح کہ ان کا نام تک نہیں آنے پاتا۔ انتظار حسین کا یہ رویّہ غیر معمولی ہے مگر ان کے تخلیقی مزاج سے ہم آہنگ۔ یہاں بھی انہوں نے روشِ عام سے اجتناب کیا ہے۔ ان کے ناول کو کھینچ تان کر بھی ''مزاحمتی ادب'' کے چوکھٹے میں بٹھایا نہیں جا سکتا، جس کا ادبی اصطلاح بننا شاید مشکوک ہے مگر جس کا پاکستان میں ایک زمانے میں بہت شہرہ رہا۔ فخر زماں کے پنجابی ناول ''بندی وان'' میں، ادبی معیار سے قطع نظر، بھٹو کا نام نہیں لیا گیا مگر اس کے خدوخال اتنے واضح ہیں کہ ایک ماورائی حیثیت اختیار کرنے لگتے ہیں۔ محمد حنیف کے مشہور زمانہ ناول A case of Exploding Mangoes ضیاء الحق بیانیے ہی میں نہیں عنوان میں بھی داخل ہو جاتے ہیں اور ایک کردار بن کر سامنے آتے ہیں۔[۳۱] محمد حنیف نے طنز اور سیاسی مذاق کو بیانیے کا حصہ بنا لیا ہے مگر یہ اسلوب انتظار حسین کے لیے خارج از امکان ہے۔ محمد حنیف نے ان لوگوں کے بارے میں عوامی رائے سے استفادہ کیا ہے اور اپنے تاثرات ناول میں گوندھ دیے ہیں۔ اس کے برخلاف انتظار حسین ان جیسوں کو ''کردار'' نہیں بننے دیتے، اپنے بیانیے سے بارہ پتھر باہر رکھتے ہیں۔ اس امر کو ان کے محتاط رویّے یا ایک زمانے میں بدنام ہو جانے والی غیر جانب داری نہیں سمجھنا چاہیے، کیوں کہ مصنف نے ان کے بارے میں اپنی ناپسندیدگی کو برملا بیان کیا ہے، مگر ناول میں نہیں، اپنی خودنوشت سوانح میں ''جرنیلی زمانہ'' کے عنوان سے۔[۳۲]

برسبیل تذکرہ، خودنوشت کے اس اقتباس کا انگریزی ترجمہ بشارت پیر نے The House by the Gallows کے نام سے کیا جو اس دور کے غالباً سب سے زیادہ موقر ادبی جریدے ''گرانٹا'' کی خصوصی اشاعت ''پاکستان'' (ایڈیٹر جان فری مین، شمارہ ۱۱۲) میں شامل ہے۔[۳۳] ترجمے کا یہ عنوان ''نیا گھر'' کے لیے پوری طرح موزوں ہے، صرف یہی اقتباس نہیں بلکہ پورا ناول۔ پھانسی گھاٹ اس کا مستقل پتہ بن گیا ہے۔

اس نام سے پورے ملک کا پتہ مل سکتا ہے۔

مکان بننے سے زیادہ ''نیا گھر'' مکان کو برقرار رکھنے (retain) کرنے کی کہانی ہے جہاں پیسوں کی ادائگی نہ ہونے کی وجہ سے یا وقت پر نہ ہونے کی وجہ سے کئی بار بحران آتے آتے رہ جاتا ہے۔ مکان بن جانے کے بعد اس میں فی نکلتی ہے جب اخلاق کو احساس ہوتا ہے کہ اس میں مٹی نہیں ہے یا طاق نہیں ہیں لیکن ان کی خاطر مکان کا نقشہ نہیں بدلا جا سکتا۔

مشکل اس وقت پیش آتی ہے جب مکان کی تعمیر کے لیے جو قرض لیا گیا تھا، وہ اوپر نیچے ہونے لگے۔ زبیدہ کو بڑے سے لفافے میں کسی ادارے کی دھمکی یا نوٹس مل جاتا ہے اور اخلاق کو صدیقی صاحب جلدی روپے کمانے کے جھانسے دینے لگتے ہیں۔ ہمیں یہ تو نہیں معلوم ہوتا کہ کس طرح یہ مسئلہ حل کیا گیا، بس اتنا اندازہ ہو جاتا ہے کہ سر سے بلا ٹل گئی اور مکان کی قُرقی نہیں ہوئی۔

مکان کی تعمیر کا یہ معاملہ شہری علاقوں میں توسیع (urban expension) سے براہِ راست منسلک ہے جس کا ذکر اس سے پہلے کیا گیا۔ آبادی کے تیزی سے بڑھتے ہوئے جتھے کی ضروریات نے مکانات کے شعبے (housing secter) میں بحران کی سی کیفیت پیدا کر دی جس کا تجزیاتی مطالعہ عارف حسن نے کیا ہے، خصوصیت سے کراچی کے ساتھ مگر اس طرح کہ نتائج اور ماحصل کا اطلاق لاہور پر بھی ہو سکتا ہے۔ قرض فراہم کرنے والے کئی ادارے وجود میں آئے، جن میں سرکاری شعبے کے ادارے بھی شامل تھے۔ لیکن قرض خواہوں کا نقطۂ نظر اور انسانی حیثیت سماجی تجزیوں میں اکثر دب سا جاتا ہے۔ مکان کی تعمیر میں جس طرح کے مختلف مراحل سے گزرنا پڑتا ہے اور ان کی وجہ سے جو بحران پیدا ہو سکتے ہیں، ان کا نقشہ کسی حد تک غلام عباس نے اپنے افسانے ''بحران'' میں کھینچا ہے افسانے کے آغاز میں امر واقعہ تک پہنچنے سے پہلے ہم مصنف کی اپنی آواز میں عمومی تبصرہ سنتے / پڑھتے ہیں:

''جب سے سرکار نے لوگوں کو مکانات تعمیر کرانے کے لیے زمینیں الاٹ کرنی شروع کی ہیں اس شہر کی کایا ہی پلٹ گئی ہے......''[۳۴]

یہ ایک اُلٹا الاٹ منٹ ہے (in reverse) جس سے ایک نیا سلسلہ چل پڑتا ہے۔ چند فقروں بعد مصنف ہمیں باور کراتا ہے کہ مکان بنوانے کی آرزو انسان کی فطرت کا لازمہ ہے، اور اس اجمال کے بارے میں دو ایک جملوں کے بعد لکھتا ہے:

''حکومت کی اس امداد کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہر وہ شخص جو تھوڑی سی بھی مقدرت رکھتا تھا کچھ زیادہ سوچے سمجھے بغیر مکان بنوانے پر کمربستہ ہو گیا۔ کچھ لوگ بے سہارے ہی کسی لطیفۂ غیبی کے بھروسے پر تعمیر کے منصوبے باندھنے لگے......''[۳۵]

اس افسانے میں مختلف کرداروں کو، جو ایک دوسرے سے غیر منسلک ہیں، مکان بننے کے مراحل میں گرفتار ہو کر ایک نہ ایک وضع کے بحران میں پھنسنے، پھر اپنے اپنے بحران سے نکلنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ مکان کے لیے اخلاق کی تگ و دو بھی ایسے بحران کا پیش خیمہ بن سکتی تھی۔ مگر اس افسانے کا تقابل دو ایک باتیں اور بھی بتا دیتا ہے۔ دھیمے انداز سے کچے پکے افسانے لکھنے والے صناع افسانہ نگار غلام عباس، محمد حسن عسکری اور انتظار حسین دونوں کے محبوب ادیب رہے اور دونوں نے ان کے بارے میں مضامین لکھے۔ اس افسانے میں آہنگی تو ہے لیکن صناعی کا عنصر نسبتاً کم۔ شاید اس لیے کہ یہ کئی کرداروں کو ایک سے زیادہ سطح پر لے کر چل رہا ہے جس میں ہم آہنگی ممکن نہیں اور اس طرح کا اجتماعی افسانہ، جس کی زیادہ پیچیدہ اور نفیس مثال سید رفیق حسین کا طویل افسانہ ''فا'' ہو سکتا ہے،[۳۶] ایک تار میں پرویا نہیں جاتا اور بیانیے میں بھی ہلکا پن در آتا ہے۔ یہ غلط نثر افسانے کے آغاز سے لگ جاتا ہے۔ محولہ بالا بیان ضرورت سے زیادہ سادہ اور عمومی انداز کا حامل معلوم ہوتا ہے جس میں اخلاق جیسے افراد کی شہری ضروریات اور عارف حسن کے over-simplified تجزیے کی گنجائش نہیں نکل سکتی۔ اس کے باوجود افسانے کے الگ الگ کردار اپنے اپنے طور پر مختلف resolution تک پہنچنے میں کامیاب رہتے ہیں۔ چاند خان کو کرایہ دار مل گیا اور ناقص مکان بنا کر فروخت کر دینے میں کامیاب ہو جانے کے

بعد پروفیسر سہیل ایک اور مکان بنانے کا خواب دیکھنے لگتے ہیں۔ یہ بحران کیسا تھا اور ان کو کہاں لے آیا، بہرحال اخلاق کا قصہ بھی اس افسانے میں سما سکتا تھا، اس کا ایک جزو بن سکتا تھا۔ لیکن تب پھر ماضی کے اس تذکرے کا کیا ہوتا جو un-exorcized بھوت کی طرح سر پر سوار ہے اور پھانسی گھاٹ کا میلہ کیسے لگتا؟ نئے مکان کے بحران میں بہت کچھ سما سکتا ہے۔

عمرو عیار کی زنبیل کی طرح۔ جس میں پیغمبروں کے عطا کردہ تحائف موجود اور کئی شہر آباد ہیں۔

مگر یہ زنبیل بھی ایک داستان کا معجزہ ہے۔

مکان بننے کے عمل میں پوری سیاسی تعبیر مضمر ہے۔ نقل مکانی اور کسی مقام سے وابستگی کے سوالوں کا جائزہ لینے کے لیے ایک مفید حوالہ جیشا مینن (Jisha Menon) کی کتاب The Performance of Nationalism میں ملتا ہے، جس کے ایک باب کا عنوان The Poetics and Politics اس ناول کے حوالے سے خاص طور پر معنی خیز معلوم ہوتا ہے۔ ہندوستانی فلم "گرم ہوا" اور اصغر وجاہت کے ڈرامے "جنے لاہور نئیں ویکھیا" کا جائزہ لینے کے لیے مینن نے لکھا ہے:

"home, property, and idea of accomodation provide an urgent lens thnough which to consider the anxieties regarding belonging in the partitioned subcontient."[٣]

آگے چل کر تجزیے کا رُخ قدرے مختلف سمت میں چلا جاتا ہے، پھر یہ بھی کہ تجزیے کی بنیاد بننے والے دونوں متن (یا پھر مصنف کے الفاظ میں پرفارمنس) خود بھی ایک الگ سمت چلے جاتے ہیں، لیکن accomodation کا تصور، زاویۂ نظر کی urgency اور وابستگی سے منسلک تشویش کا ذکر ایسا لگتا ہے کہ خاص طور پر اسی ناول سے اس حد تک مناسبت رکھتا ہے کہ اسی زاویے سے اس ناول کو دیکھا جا سکتا ہے، شاید ان دونوں حوالوں سے بھی زیادہ جن کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ رہائش کے تصور میں ضرورت اور افادیت کے ساتھ ساتھ بیک وقت شعریات اور سیاست کی آمیزش کا خیال اس ناول کے پڑھنے کے لیے ایک مفید اشارہ فراہم کرتا ہے اور بدلتے ہوئے شہری زندگی میں شمولیت کی خواہش جس تناؤ کا نتیجہ ہے، اس کو anxiety قرار دینا اور یہ سمجھ کر پڑھنا بھی اہمیت رکھتا ہے جس سے بیانیے کے دوران مصنف کا نقطۂ نظر سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔

گھر بننے کے بعد اس میں بسنے کے کئی نقشے ہیں۔

مالی بحران اور قرقی سے گھر بچ جاتا ہے لیکن اس سے آگے جذباتی و سماجی مشکلات جیسے گھر کا راستہ دیکھ لیتی ہیں۔ قصے کی روانی سیدھے سجاؤ، سیدھی لکیر کی طرح نہیں چلتی کہ راستے کے ہر سنگِ میل سے یکساں گزر جائے۔ یہ رک رک کر آگے بڑھتی ہے اور اس کی حرکت دائرہ وار ہے۔ سوت کے تار میں واقعات سے جیسے گرہ پڑ گئی ہے، بیانیہ میں clumps اور nodes ہوتے ہیں جہاں سے ملنے والے اشارے زیادہ فریکوئنسی پر نشر ہوتے ہیں۔ یہ ناول کی صنف سے وابستہ واقعاتی عمل کا روایتی بہاؤ یا flow نہیں ہے بلکہ اس کا اپنا طریقہ ہے جو ناول کی روایت سے زیادہ پرانی روایت سے رجوع کرتا ہے۔

گھر کے بنتے ہوتے اور بحران میں آتے ہوئے ہم ضرور دیکھتے ہیں، مگر یہ چیزوں سے عاری رہتا ہے۔ کسی طرح کا سامان نہیں۔ اس کے بجائے لوگ آتے ہیں، کچھ ناپسندیدہ اور چند ایک خوش گوار۔ اخلاق کے دفتر کی تصویر کشی نہ ہونے کے برابر ہے، ہمیں یہ ضرور معلوم ہو جاتا ہے کہ اس وقت وہ دفتر میں ہے اور یہاں سے گھر کے فاصلے میں شہر کی کیفیت کس طرح

بدلی ہوئی ہے۔ بیش تر کردار پرچھائیوں کی طرح ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ اخلاق کے ملاقاتیوں اور خاص طور پر شیریں کی ''بستی'' والے ذاکر کے دوستوں اور اس کی ادھوری محبت صابرہ سے ایک طرح کی خاندانی مشابہت ہے۔ مگر یہاں کردار اس بیانیہ کا حاشیہ بننے کی وجہ سے زیادہ دھندلے ہیں۔ کامریڈ کے بارے میں ہمیں اگر کچھ پتہ ہے تو اس کا بگڑنا سنورنا، سماجی تبدیلی کی خواہش، ہاتھوں میں رسالے، کتابیں اور پمفلٹ۔۔۔ اس کا رد یہ واقعات کے بہاؤ کے لیے اتنا اہم ہے کہ اس کی انفرادی، شخصی تفصیلات erode ہو جاتی ہیں۔ اخلاق کے دوستوں کے حوالے سے اور کوئی بات یاد رہ جاتی ہے تو وہ فقط ایک لفظ ہے۔

''بھسکل بھوسا!''

اور وہ ادھورا بوسہ جو کامریڈ کی رومانی، جذباتی زندگی کی معراج ہے۔ اسی طرح ذکیہ احمد اپنی جھلک دکھاتی ہے اور چھلاوہ بن کر غائب ہو جاتی ہے۔ شیریں سے ملاقات زیادہ طویل ہے اور اس میں ماضی کی دبی دبی کہانیاں بھی یاد آتے آتے رہ جاتی ہیں مگر اس سے زیادہ نتیجہ خیز نہیں ہوتی۔ اخلاق جنسی تجسس سے آشنا ہے مگر اس کی زندگی، غالباً دانستہ طور پر اور اس کے کرداری تقاضے کے عین مطابق، بے رنگ ہے۔ اس کے پاس پلو اگر کچھ ہے تو حسرت تعمیر اور ماضی کی یاد جو ابتلاء کا احساس دلاتی ہے مگر اس کے علاوہ بے فیض ہے۔

اس حصے میں مکان خریدنے کا ایک متمنی بھی سامنے آتا ہے مگر وہ اپنی کاروباری سرگرمی سے زیادہ ایک طرح کی پُراسراریت دکھاتا ہے، اور اخلاق کا اس طرح تعاقب کرتا ہے کہ ''آخری آدمی'' کے بعض افسانے یاد آنے لگتے ہیں۔۔۔ وہ شخص جو بار بار دروازے پر دستک دیتا ہے اور ملاقات کے بغیر رفو چکر ہو جاتا ہے یہاں تک کہ اخلاق اس سے کنی کاٹنے لگتا ہے، پھر شاید اسی کے ردعمل میں مکان نہ بیچنے کا فیصلہ کر لیتا ہے، حالاں کہ کسی بھی فیصلے پر کاربند نہیں رہ سکتا۔

وہ گھر نئے سے پرانا ہو گیا اور تذکرے میں تمت بالخیر لکھ دیا گیا لیکن پھانسی گھاٹ کا تماشہ تا ہنوز جاری ہے۔ پھانسی کی سزا سے پاکستان کی ریاست کا obsession کم ہونے کے بجائے ایک بار پھر بڑھ گیا ہے بلکہ اس میں ایک نیا موڑ آ گیا ہے۔ پھانسیوں کی یورش کے دوران بھٹو کی پھانسی اس ناول میں پچ تماشے کی طرح در آتی ہے، وہ پھانسیوں کے اس سلسلے کا گویا کلائمکس ہے مگر اس کے بعد یہ سلسلہ اپنی مدت آپ مرنے کے بجائے ایک نئی حیات پالیتا ہے۔ سرکاری ضابطے میں پھانسی کی اس سزا کو منسوخ یا معطل نہیں کیا گیا لیکن ۲۰۰۸ء کے بعد سے اس پر عمل درآمد کو روک دیا گیا تھا۔ مگر ۲۰۱۲ء میں اس کو دوبارہ جاری کر دیا گیا اور اس کا سلسلہ دہشت گردی کے خلاف اعلانیہ جنگ سے جوڑ دیا گیا جس کا چرچا سرکار و اعلیٰ حکام ہی نہیں، ذرائع ابلاغ پر بڑے زور و شور سے جاری ہے، اور خود انتظار حسین بھی اس حوالے سے کئی مرتبہ کالم اور مضامین لکھ چکے ہیں۔ پھانسی کی سزا کا جاری ہو جانا اس جنگ کا نیا رخ ہے۔ جب یہ فیصلہ صادر کیا گیا تو موت کی سزا ابتدائی طور پر ان مجرموں کے لیے تھی جن پر دہشت گردی کے الزامات ثابت ہو جاتے۔ لیکن ۲۰۱۵ء میں اس کا دائرہ کار وسیع کیا گیا۔

ایمنسٹی انٹرنیشنل اور انسانی حقوق کے لیے کام کرنے والے مختلف اداروں کے مطابق، پاکستان میں دنیا کے چند ایک ملکوں میں سے ہے جہاں ''موت کی قطار'' (death row) خاصی طویل ہے۔[۳۸] پاکستان میں لگ بھگ ساڑھے آٹھ ہزار ملزم موجود ہیں جو پھانسی کی سزا پانے کا انتظار کر رہے ہیں۔ چین، سعودی عرب اور ایران کے ساتھ پاکستان ان ممالک میں شامل ہے جو اس سزا پر عمل کرتے ہوئے دنیا کے باقی ماندہ ممالک سے زیادہ لوگوں کو موت کے گھاٹ اتارتے ہیں۔ اس کا نتیجہ معلوم امن و امان کی صورت حال بہتر ہونے کے بجائے اور بگڑتی جارہی ہے۔ ''نیا گھر'' کے بعد ''آگے سمندر ہے'' کا

خون آشام شہر اور اس شہر کے احوال کے بعد پھر وہی دنیا گھر اور پھانسی کا قصّہ۔ کوئی تو ہوتا جو ناول کے اس سبق کو پھلا گرہ میں باندھ لیتا، مگر کون؟ فرق پڑا ہے تو بس اتنا کہ پھانسی کا تماشہ دیکھنے کے لیے لوگوں کو جوق در جوق آنے کا موقع نہیں ملتا۔ اب صرف ٹیلی وژن کی سُرخی کافی ہے۔ پھانسی گھاٹ اب بھی گھر سے حدِ نظر کے اندر آتا ہے اور یوں موجودہ سماجی ڈسکورس کے لیے برمحل رہتا ہے۔

ناول کا بیانیہ جوں جوں آگے بڑھتا ہے، اس کے پوری طرح گتھے ہوئے اور well-knit ہونے کا احساس نہیں ہوتا، جو مثال کے طور پر ''دن'' کے نسبتاً محدود اور مختصر بیانیے کا خاصہ ہے۔ ناول کا جو حصّہ سب سے کم قرینِ قیاس یا convincing معلوم ہوتا ہے وہ ماضی کا احوال ہے، تذکرے کے اقتباسات جو ٹکڑے ٹکڑے معلوم ہوتے ہیں، پتلے شوربے کے اوپر تیرتے ہوئے۔ ماضی کے اس تذکرے میں کہیں کہیں بیانیہ رکی ہے اور کہیں برائے بیت۔ گنگا دت مجبور کے تذکرے سے جو عبارتیں منسوب ہیں، ان میں سے بعض اپنی جگہ دل چسپ ہیں ـــ جیسے دنیا شمشان بھومی ہے کے نام سے ایک مختصری جاتک کتھا ـــ لسانی تجربے کے طور پر بڑی کارگر مگر ان سے بیانیہ کی روانی میں رکاوٹ اور تاخیر کے علاوہ کوئی اور مقصد حاصل نہیں ہوتا۔ ماضی کی افادیت کا احساس تب جا کر ہوتا جس وقت ناول اپنی آخری منزل تک پہنچنے لگتا ہے۔ بکھرا اور اکھڑا ہوا ماضی حال کے مرحلے سے آ کر جُڑ جاتا ہے اور اس کے ساتھ یک جان ہو جاتا ہے۔ پھر اس سے بحران کا وہ احساس ہوتا ہے جس سے کوئی پناہ نہیں ملتی۔ پراپرٹی ڈیلر اور شیریں دونوں کا ذکر اپنے اپنے طور پر آ چکا ہے ـــ شاید دونوں ہی اخلاق کے لیے temptations ہیں، راہ کھوتے ہونے کی نشانیاں۔ ماضی کا بیان حال میں رل مل رہا ہے، شہر میں بے ہنگم شور کے اندر سے ایک لسانیاتی frenzy پھوٹتی ہے ـــ ''زق زق بق بق بخ بخ زولا گولا غل غپاڑہ مسلسل بھوسا، شور بڑھتا جا رہا تھا'' ـــ زبیدہ کے بجائے اخلاق پچھواڑے کی دیوار سے جھانک کر دیکھتا ہے، کامریڈ روپوش ہو جاتا ہے، ایک بدرنگ بلّی راستہ کاٹ جاتی ہے اور خبر ملتی ہے کہ کریسنٹ ہاؤس کی بلند و بالا عمارت میں بم پھٹنے کی افواہ سے بھگدڑ مچ گئی۔ بے ربط اور غیر مربوط تفصیلات کے وفور سے بیانیہ اپنے پچھلے رنگ سے ہٹ کر ایسے دھندلکے میں ڈھل رہا ہے جہاں وقت کا پتہ نہیں چل رہا، اس لیے کہ ایک ساتھ کئی وقت جاری ہو گئے ہیں۔ اور میں ماضی کی لاحاصل سعی بھی آ ملی ہے اور لمحۂ حال کا انتشار بھی جو پاکستان کو urban chaos کے دلدل میں دھنستے ہوئے دیکھ رہا ہے۔ داستانی ماضی کتھاؤں کے ماضی میں ڈھل رہا ہے اور بھنور کی طرح چکر دے رہا ہے۔ ہر طرف سے راستہ بند ہوا جا رہا ہے۔ نیا گھر بھی ساتھ نہیں دیتا اور ماضی کا تذکرہ بھی نہیں۔ اخلاق بھی جیسے ملیا میٹ ہو گیا ہے اور بے انت بحران جس میں پناہ ملنے کا امکان نہیں ہے، بس سوال ہی سوال ہیں، گونجتے ہوئے اور پلٹ پلٹ کر آتے ہوئے:

''پہاڑ سی رات اور بپھرا سمندر کف در دہن لمبی کالی یاترا کہ کالی ہوتی چلی جا رہی ہے اور وہ بر کش۔ کہاں الوپ ہو گیا۔ یاترا کتنی لمبی کھنچے گی۔ کالے پانیوں میں شتابدیاں بلبلوں کے ساں بن گئیں۔ کب تک ان کالے پانیوں میں چلیں گے۔ کب تک ان کالے پانیوں میں چلیں گے۔ کب تک۔ اس لمبی کالی رات کا کوئی انت ہے کہ نہیں۔ اجالا اور کنارہ کہیں ہے کہ نہیں۔ اور درخت؟..... ''[39]

دفعتاً ایک آواز گونجتی ہے اور جیسے ورد کرتی ہے۔

اَللّٰھُمَّ اِنّی اَسْئَلُکَ

یہ ''صحیفۂ کاملہ'' میں منقول امام زین العابدین کی دعا ہے، جس کا حوالہ ناول میں ایک بار پہلے بھی آ چکا ہے اور جن کا ایک قول ''بستی'' میں بھی درج کیا گیا ہے۔ یہ حوالہ معنی خیز ہے اور اس دعا کے دہرانے جیسے point of desperation آ گیا۔

بحران کا اس سے بڑھ کر اور کوئی احساس نہیں ہو سکتا۔ اب افسوس کیا جا سکتا ہے اور نجات کی دعا۔ اسی نکتے پر آ کر ناول کا دائرہ مکمل ہو جاتا ہے۔

پہاڑ سی رات اور بپھرتا سمندر۔ دعاؤں کا حصار ٹوٹ رہا ہے۔

اب اس سے آگے سمندر ہے۔

حواشی

(۱) ج(۳۱) انتظار حسین، تذکرہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۷ء

(۱۳) "Houses that were lost forever continue to live on in us..."
Gaston Bacheland, The Poetics of Spalce, Beacon press, Bostan 1994 quoted in Vazira Zamindar, The Long Partition and the Making of Modern South Asia; Refugees, Boundaries, Histories. Columbia University Press, USA, 2007.
اس وقیع کتاب کا اردو ترجمہ ہو چکا ہے:
وزیرہ فضیلہ یعقوب علی زمین دار، طویل بٹوارہ اور جدید جنوبی ایشیا کی تشکیل: مہاجرین، سرحدیں اور تاریخیں، اردو ترجمہ: پروفیسر مقبول الٰہی، مشعل بکس، لاہور، ۲۰۱۳ء

(۱۵) ج(۱۹) انتظار حسین، تذکرہ

(۱۶) ج(۱۸) زمین دار، عظیم بٹوارہ

(۱۹) ج(۲۱) انتظار حسین، تذکرہ

(۲۲) ج(۲۳) Edmund Burke and William Hazlitt quoted in Susan Sontag, Regarding the Pain of Others, Picador, NewYork, 2003

(۲۳) Susan Sontag, ibid

(۲۵) افلاطون، ریاست، ترجمہ ڈاکٹر ذاکر حسین

(۲۶) Susan Sontag, ibid

(۲۷) ہاجرہ مسرور، ایک اور فقرہ، سب افسانے میرے، مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۱ء

(۲۸) انتظار حسین، تذکرہ

(۲۹) Stanley Wolpert, Zulfi Bhutto of Pakistan

(۳۰) انتظار حسین، تذکرہ

(۳۱) Mohammed Hanif, A Case of Exploding Mangoes

(۳۲) انتظار حسین، جرنیل زمانہ، چراغوں کا دھواں

(۳۳) Intizar Husain, The House by the Gallows, translated by Basharat Peer, Granta 113, Special Issue on Pakistan.

(۳۴) ج(۳۵) غلام عباس، بحران، کن رس، مکتبۂ مشال، ۱۹۶۹ء

(۳۶) سید رفیق حسین، آئینۂ حیرت

(۳۷) Jisha Menon, The Performance of Nationalism: India, Pakistan and the Memory of Partition, Cambridge University Press, New Delhi,2013

(۳۸) Amnesty International

(۳۹) انتظار حسین، تذکرہ

●○●○●○●

"Where are your monuments, your battles, martyrs?
Where is your tribal memory? Sirs,
in that grey vault. The sea. The sea
has locked them up. The sea is History."

Derek Walcott, "The Sea is History"

سمندر کا بلاوا

دورِ حاضر کے آشوب سے جنم لینے والے تین ناولوں کے اس سلسلے کا آخری ناول ''آگے سمندر ہے'' ۱۹۹۵ء میں شائع ہوا۔ اس ناول میں نہ کوئی فلیپ موجود ہے اور نہ انتساب۔ سرنامے پر احمد مشتاق کا شعر درج ہے:

وہی گلشن ہے لیکن وقت کی رفتار تو دیکھو
کوئی طائر نہیں پچھلے برس کے آشیانوں میں

چھوڑی ہوئی منزل، یادیں، نقلِ مکانی اور بے سروسامانی، ہجرت کا تصور اور صدیوں کا سفر، بے گھری، گھر بنانے کی شدید حسرت، شہری زندگی کے خدوخال، بڑھتا ہوا انتشار اور اس عالم میں شہری زندگی کے خدوخال کا دھیرے دھیرے مسخ ہوتے جانا ـــ اس ناول کے موضوعات ''نیا گھر'' سے مسلسل ہیں اور اس کے بطن سے پھوٹتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ـــ مگر محلِ وقوع اس بار مختلف ہے۔ آشوب کا یہ احساس ایک اور شہر سے جاری ہوا ہے جس طرح طوفانِ نوح ایک بڑھیا کے تنور سے پھوٹا تھا ـــ ''نیا گھر'' کے برخلاف اس شہر کا نام جلد ہی معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ شہر کراچی ہے۔ لیکن اس کا اتہ پتہ معلوم کرنے کے لیے خاصی دور سے گھوم کر آنا پڑتا ہے، سفر کی پوری arc بنانے کے بعد۔

یہ سراغ دیر سے ملتا ہے۔

اور اس کا پتہ نشان بھی دور سے آتا ہے۔

''بستی'' اور ''نیا گھر'' کے برخلاف اس ناول کا آغاز ماضی بعید سے نہیں ہوتا جس کی remoteness، مصنف کی اپنی آواز کے ذریعے فزوں تر ہو جائے۔ خاص طور پر ''بستی'' کے تو شروع میں جیسے دنیا نئی نئی بن کر سامنے آ رہی ہے۔ اس ناول کا ابتدائی حوالہ محض چند سو سال پرانا ہے اور کرداری مکالمے کے ذریعے قائم ہوتا ہے۔ مگر بجتے بجتے پلٹنے لگتا ہے کہ پڑھنے والا دُبدھا میں پڑ جائے۔

''یہ اصل میں اس زمانے کا ذکر ہے......''

اصل میں کیوں؟ چند سطروں کے بعد ہی پتہ چلتا ہے کہ یہ جواد کی آواز ہے جو مجو بھائی کو باور کرانا چاہ رہا ہے۔ اس

ادھورے فقرے سے پاؤں لڑکھڑانے لگتے ہیں کہ کوئی کہہ رہا ہے کہ اصل میں...... تو شاید یہ اصل نہ ہو، کچھ اور ہو۔ راوی کے اپنے بیان کے بارے میں شبہ اور کچھ بے یقینی سی، ناول کی ابتداء کے اس ''معاہدے'' کا حصّہ ہیں جو قصّہ سنانے والے اور قصّہ پڑھنے / سننے والے کے درمیان طے پا رہا ہے۔ اس شبے کے ساتھ تاریخ کا تذکرہ آغاز ہوتا ہے اور یہ حوالہ آگے بڑھتے بڑھتے رک جاتا ہے کہ دوسری آواز نے اسے بیچ میں سے ٹوک دیا۔

اس آواز کا نام بھی ہے اور وہ مکالمہ آغاز کرنے والے کو بھی اس کے نام سے پکارتی ہے۔

''یار جواد'' تو بھائی نے مجھے گھور کے دیکھا اور میری بات بیچ کی بیچ میں رہ گئی۔ ''تم عجیب آدمی ہو۔''

''کیوں، کیا ہوا۔''

''بات کہاں سے شروع ہوئی تھی اور تم اسے کہاں لے گئے۔ بات کو گول کرتا کوئی تم سے سیکھے......''

• یوں ہمیں باور کرا دیا جاتا ہے کہ ہم بات کے درمیان میں آئے ہیں، اس لیے، بیچ میں سے دونوں کرداروں کا تعارف نہیں کرایا جا سکتا اور نہ ان کا محل وقوع یا اس سین کی Setting واضح کرنے کی ضرورت ہے۔ بات اتنی سیدھی سادی بھی نہیں، ایک کردار دوسرے پر الزام عائد کر رہا ہے کہ وہ بات کو گول کرنے کا عادی ہے اور بات یوں نہیں ہو سکتی جس طرح بیان کی جا رہی ہے۔ ایک شخص دوسرے کو ''عجیب'' کہہ رہا ہے مگر کیا پتہ دونوں میں سے کون عجیب بات ہے اور کس کی بات غلط۔

اس کے بعد حوالہ تھوڑی دیر کے لیے پس منظر میں چلا جاتا ہے اور جواد اپنی بات کہہ کر خود ہی چور بن گیا ہے۔ اس کی سمجھ میں نہیں آ رہا کہ بات چلی کہاں سے تھی۔ وہ درختوں سے پیچھے چلے جاتا ہے۔

''مگر آخر اس سے پہلے بھی تو کوئی بات ہوئی ہوگی جس سے درختوں کے ذکر کی تقریب پیدا ہوگئی۔ مگر اس طرح دیکھیں تو پھر تو کسی بات کی ابتداء کا پتہ نہیں لگایا جا سکتا۔ کیوں کہ ہر بات سے پہلے بھی کوئی بات ضرور ہوتی ہے۔ تو بس سمجھ لیجیے کہ بات درختوں سے چلی تھی۔ عجب بات ہے، بات کہاں سے شروع ہوئی ہے اور کہاں جا کر ختم ہوتی ہے۔ مگر ختم کہاں ہوتی ہے۔ یہی تو مسئلہ ہے، کاش کہیں جا کر ختم بھی ہو جایا کرتی......''

تو بات سے پہلے کی بات اور اس سے بھی پہلے کی بات۔ بات سے بات۔ اتنی ساری الجھے دار باتیں جو ایک میں سے ایک نکلے چلی جاتی ہیں۔ اپنی ابتداء سے بھی پہلے کی بات سے رابطہ جوڑ لیتا ہے اور یوں ناول اپنے آغاز سے پہلے کی بات کا حوالہ دے کر اپنے آپ کو متعارف کراتا ہے اور شروع کرتے کرتے ایک دم سے ختم ہونے کے بارے میں وسوسہ بھی پیدا کر دیتا ہے کہ آغاز کی طرح انجام بھی ڈھلمل ہے۔۔۔ نہ ابتداء کی خبر ہے۔۔۔

یہاں ابتداء کا سراغ مل گیا ہے اور انجام کا بھی۔ ابتداء کوئی باضابطہ beginning نہیں ہے، بلکہ اس سے پہلے باتوں کا پورا جال ہے۔ اور اختتام کے ذکر پر، جو آغاز میں آ گیا، بلی کا حوالہ ملتا ہے جو یہاں کسی طرح کی معنویت سے عاری ہے مگر انجام پر دوبارہ ہم سے متصادم ہوگی۔ یوں ایک ادھورا، کٹا پھٹا سا دائرہ بننے لگتا ہے اور پس منظر میں ٹی ایس ایلیٹ کی کاٹ دار آواز اُبھرتی ہے:

Dawn points, and another day

Prepares for heat and silence. Out at sea the dawn wind

Wrinkles and slides. I am here

Or there, or elsewhere. In my beginning.[۴]

''چار چو سازیے'' (Four quartets) کی اس دوسری نظم کا آغاز کچھ اس طرح ہوا تھا:

In my beginning is my end. In succession

Houses rise and fall, crumble, are extended,

Are removed, des troyed, restored...[۵]

بنتے ڈھلتے مکان کا یہ استعارہ ''نیا گھر'' کو ایک الگ زاویے سے روشنی کے رُخ میں رکھ لیتا ہے اور ہم سوچتے رہ جاتے ہیں کہ انجام کہاں تھا اور آغاز کہاں؟

لیکن اس کار اشتباہ کے علاوہ کوئی اور بات واضح نہیں ہو پاتی۔ مکالمے کا سرا فوراً غائب ہو جاتا ہے اور وہ کردار جو کہانی کا بیان کار ہے ــــ ابھی ہمیں یقین نہیں ہے کہ آیا وہ مصنف خود ہے ــــ اس کی بات پچھلی جاری ہے جو اندرونی خود کلامی معلوم ہوتی ہے۔ ڈال ڈال پات پات ہوتا ہوا وہ درختوں سے کودتا پھاندتا بہت پرانی کہانی میں گم ہوتا چلا جاتا ہے یہاں سے بیانیہ اپنی جگہ بہت روشن اور واضح ہے، نہ اسرار اور بھید بھرا۔ اور ہم اس کہانی کی رو میں بہتے چلے جارہے ہیں کہ تقو بھائی پھر بیچ میں سے ٹوک دیتے ہیں اور ''آغاز کار کے معاہدے'' کی شرائط پھر بدل جاتی ہیں:

''یار جواد'' تقو بھائی کتنی دیر سے کسمسا رہے تھے، آخر بولے۔ ''یہ اپنی پرکشش کتھا بند کرو اور اصلی بات بتاؤ۔''

''اصل بات؟'' میری بات کٹ گئی تھی۔ اب سمجھ میں نہیں آرہا تھا کہ کیا کہوں۔

''ہاں اصلی بات۔ چھپانے کی کوشش مت کرو۔ اصلی بات بتاؤ۔''

''تقو بھائی کون سی اصلی بات؟''

''آخر تم یہ جو اتنا لمبا سفر کر کے آئے ہو صرف درختوں ہی کو دیکھتے رہے۔ یہ سفر تم نے درختوں کے لیے کیا تھا؟''[۶]

پڑھنے والے کے کان کھڑے ہونے لگتے ہیں۔ سفر؟ درخت؟ کیا یہ وہی درخت ہے جو زمین پر انسان کے آغاز کی جگہ اُگا ہوا ہے؟ یہ سفر ابتداء سے بھی پیچھے کی طرف کا سفر ہے؟ لیکن بیان کار کو پھر کہانی، کہانی در کہانی یاد آنے لگتی ہے۔ ہر بار آغاز کی شرائط مستحکم ہونے لگتی ہیں تو کہانی یاد آجاتی ہے، کسی اور طرف لے جاتی ہے، ابتداء کو غیر یقینی بنا دیتی ہے کہ اس سے پہلے بھی بہت کچھ تھا۔ اصل میں، اس ناول کی کہانی عام ناولوں کی طرح ایک نقطے یا مقام سے دوسرے مقام تک کا سفر سیدھی لکیر کی طرح طے نہیں کرتی۔ اس کا عمل یوں نہیں ہے۔

وہ آگے بڑھنے کے لیے گھومتی ہے، پلٹتی ہے تب کہیں جا کر چار قدم چلتی ہے۔

بات واضح بھی اس وقت ہوتی ہے جب کہانی کے بیچ میں سے یادوں کا سلسلہ نکلتا ہے، یاد جو ایک شخص کے حافظے میں موجود ہے، دوسرے کے ذہن سے محو ہو چکی ہے:

''میں یادوں کا ڈھنیا بن چکا تھا۔ کب کب کی کہاں کہاں کی یادوں کا انبار لگا ہوا تھا اور میں انہیں دُھنک رہا تھا۔

''یار تم بیمار آدمی ہو۔'' تقو بھائی نے بالآخر میرے اس مشغلے سے تنگ آ کر کہا۔

"جو بھائی آپ کا یاد ہے کہ جب ہماری پہلی ملاقات ہوئی تھی اور مجھ سے آپ نے پوچھا تھا کہ
اماں کہاں کے رہنے والے ہو تو میں نے کیا جواب دیا تھا؟"
"استاد، ہر بات یاد رکھنے کے لیے نہیں ہوتی۔"
"جو بھائی بھول گئے تھے۔ مجھے وہ بات یاد تھی۔ وہ میری خود فراموشی کا زمانہ تھا۔ شاید وہی اچھا زمانہ
تھا۔ مجھے کچھ بھی یاد نہیں تھا......"

یاد بھی رہا تو وہ زمانہ جو خود فراموشی کا تھا اور کچھ بھی یاد نہیں تھا۔ مگر وہی یاد رہ گیا اور جس سے مکالمہ کیا گیا تھا، وہ بھول گیا۔ اب یادوں کی اس دھوپ چھاؤں سے کہانی کا نفسِ مضمون متعین ہونا شروع ہوتا ہے۔

اس گھومتے، بل کھاتے اور پیچ دار آغاز کے بعد اگلا مرحلہ، جو اسی پہلے باب میں شروع ہو جاتا ہے، خاصا سپاٹ اور یک رنگ ہے۔ یہاں سے یادوں کا ایک قدرے طویل وقفہ آتا ہے بلکہ دریچہ سا کھل جاتا ہے۔ نئی جگہ میں پاؤں جمانے کے لیے کوشاں کرداروں کا انداز bubbling سا ہے، جس سے یہ فرق واضح نہیں ہو پاتا کہ یہاں ابتدائی ٹکڑے کے لیے Multiple connections نہیں ہیں جو نئے synapses بنا رہے ہیں، اور برقی رو سی بھر دی گئی ہے۔ پاؤں جمانے کی اس کوشش میں پوری زندگی جیسے تمام ہو جاتی ہے، جواد کی زندگی میں رومانی interlude آتا ہے اور بہت جلدی ختم ہو جاتا ہے جب اس کی بیوی زچگی کے دوران مر جاتی ہے اور بچہ جلدی بڑا ہو جانے کے بعد ــــ اس کا یہ growth کا وقفہ بھی گویا off-stage پیش آتا ہے ــــ ملک سے باہر چلا جاتا ہے اور جواد کی زندگی میں جذباتی سناٹا اور خالی پن چھوڑ جاتا ہے۔ ڈاکر اور اخلاق کو کم از کم ایک ادھورا، half realized رومانی معاملہ باقی ماندہ عمر میں رہ رہ کر پرانی چوٹ کی طرح کلستا اور آسیب بن کر ستاتا رہتا ہے جب کہ جواد شتابی سے فارغ ہو جاتا ہے اور مصنف کو سہولت ہو جاتی ہے کہ وہ اپنے zone of discomfort سے باہر نکل کر اس سمت سفر پر مائل ہو جائے جہاں راستے اس کے لیے مانوس ہیں اور ہموار ــــ جہاں بوئے آدم زاد نہیں آتی، بس حافظہ play، tricks کرتا ہے، دھوکا دیے جاتا ہے۔

پہلا باب ختم نہیں ہونے پاتا کہ اس سے آگے ناول کا عمومی انداز اپنے رنگ دکھانے لگتا ہے ــــ مشاعرے، رشتے داروں سے ملاقات، شادی کے لیے رشتے تلاش کرنے کی مختلف مہمات اور فریقین کے کڑے معیار جس میں خاص طور پر علاقائی وابستگی بہت نمایاں ہے، کھانا پکانے والے اور رہنے کے لیے گھر کی تلاش، بدلتے ٹھکانے، اتر پردیش کے چھوٹے بڑے قصبوں کی مٹھائی اور ایسے ہی معمولی عناصر کی بنا پر ثقافتی برتری کا احساس، کم و بیش ایسے ہی عناصر سے ناول کا ماجرا تعمیر ہوا ہے اور انھی کے گرد گھومتا رہتا ہے کہ جیسے یہی وہ orbit ہے کہ جس کے گرد سارے کردار سیاروں کی طرح گردش پر کاربند ہیں۔ ضمنی کرداروں کی خاصی بہتات ہے لیکن وہ زیادہ تر ایک آن میں اپنی جھلک کر اوجھل ہو جاتے ہیں، بڑے شہر کے ہجوم میں چہروں کی طرح، پھر ذہن سے اتر جاتے ہیں۔ دو کردار جو بار بار سامنے آتے ہیں، جواد اور جو بھائی ہیں۔ مختلف مزاج رکھنے کے باوجود وہ زیادہ تر ساتھ نظر آتے ہیں اور یوں کرداروں کا 'جوڑا' بنتے لگتے ہیں ــــ شرلاک ہومز اور ڈاکٹر واٹسن کی طرح جو ایک دوسرے کی گفتگو کو مہمیز دیتے ہیں، یا پھر فلابیئر کے آخری، نامکمل ناول کے دو دوستوں Pecuchet اور Beauvard کی طرح اس نو آموز شہر تہذیب اور روزمرہ زندگی کے چلن کے معنی اسی طرح ڈھونڈتے ہوئے کہ جیسے فلابیئر کے ناول کے دونوں کلرک جدید زندگی کی اصطلاحات کے معنی ڈھونڈ رہے تھے۔[۸] اسی بنیاد پر ان کی مماثلت "چاند

گہن" کے بطلین اور فیاض سے بھی محسوس کی جا سکتی ہے۔ فیاض بحران کے کسی لمحے میں یہ کہہ سکتا ہے کہ اس کے آگے سمندر ہے اور جواد اس خیال سے مغلوب ہو سکتا ہے کہ اس کو گہن لگ گیا ہے، وہ گھبرا رہا ہے اور چاند گہن بُرا شگون ہے جو تباہی کی نشانی اپنے ساتھ لے کر آیا ہے۔ جواد اور ججو بھائی دونوں اپنے اپنے طور پر مجہول ہیں۔ اس لیے یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ ان دونوں میں سے ناول کا ہیرو کون ہے؟ دونوں یا پھر کوئی بھی نہیں کہ یہ ناول ہیرو سے عاری ہے یا پھر شاید اسے ہیرو کی محتاجی نہیں۔

ناول کا بہاؤ ایک تال میں یا پھر minor key میں بجنے والے ساز یے کی طرح اپنا سفر جاری رکھتا ہے۔ اس دوران اس قصّے کا تیسرا nodal point اس وقت آتا ہے جب جواد ہندوستان کے سفر پر نکلتا ہے، ججو بھائی کے بہت ٹھیلنے اکسانے کے بعد اور یہ سفر ایک جذباتی واردات بھی ثابت ہوتا ہے۔ یہاں سے ایک تبدیلی بھی نمودار ہوتی ہے۔ یہ جوکھم اٹھائے جواد اکیلا نکلتا ہے، یعنی پہلی بار ججو بھائی کے بغیر اکیلا۔ اس کی واردات اسٹیج کے مرکز پر آ جاتی ہے اور وہ اپنے جوڑی دار سے زیادہ نمایاں ہو جاتا ہے۔ یہ کہانی اب اس کی روداد ہے اور آخر تک رہے گی۔

سفر کے درپیش آنے سے پہلے ہی اس کا اشارہ ناول کے شروع میں مل جاتا ہے اور اس سفر کے ماحصل کے بارے میں سوال بھی جب ججو بھائی جواد سے پوچھتے ہیں کہ "اصلی بات" کیا ہے، اس سفر میں کیا دیکھا، اور جواب میں جواد کو کہانیاں سی یاد آ کے رہ جاتی ہیں، کہانیاں جن کے یاد آنے سے ناول کا ابتدائیہ قائم ہوتا ہے اور اپنی کیفیت کا حصول کر پاتا ہے۔ اسی لیے یہ سفر کلیدی حیثیت کا حامل ہے لیکن ناول کے قصّے کے دوران جس طرح اور جس وقت سامنے آتا ہے، وہ بھی غور طلب ہے۔ قصّہ اپنی رفتار اور نہج سے چل رہا ہے کہ یہ سفر diversion بن کر آتا ہے۔ واقعات کی ترتیب کے لحاظ سے دیکھا جائے تو اگر اس کی بابت ناول کے آغاز میں سوال ہو رہا ہے تو یہ اس وقت مکمل ہو چکا ہوگا جب قصّے کا آغاز ہوا ہے، یعنی قصّہ موڑ کاٹ کر درمیان میں سے اس کے واقعاتی تفصیل کی طرف آتا ہے۔ گویا یہ سفر اس سارے قصّے کا اینٹی کلائمکس ہے۔

سفر کا اصل عندیہ تب ملتا ہے جب ایک شام ججو بھائی مصروف ہیں، وہی مشاعرہ اور کھانا، اور خالی بیٹھے بیٹھے جواد پرانے کاغذات الٹ پلٹ کرنے کے دوران وہ تین خط نکال کر دیکھتا ہے کہ جن سے اس میں ایک ندامت اور احساسِ جرم سا پیدا ہونے لگتا ہے۔ یہ سفر دراصل اسی پشیمانی کا مداوا کرنے کی کوشش ہے۔ ٹوٹے ہوئے تعلق کو بحال کرنے کی کوشش، کچھ خفت، کچھ شرمندی اور اس میں رلی ملی مغائرت جو وقت کے ساتھ بڑھتی جا رہی ہے۔ یہ زادِ سفر ساتھ لے کر جواد وہاں پہنچتا ہے۔ اس سفر میں پہلے تو اس کے لیے حیرت کا موجب اسی قدر ہے۔ سب کچھ کتنا بدل گیا ہے اور کچھ بھی تو نہیں بدلا! اس سفر کے پورے احوال میں جواد کے لیے کیف اور جاذبیت ہے جو اس سے پہلے کے احوال میں مفقود ہے جہاں زندگی پھیکی اور بے رنگ ہے، فقط تسلسل اور اس کا جبر جس کو سہنے کے سوا کوئی چارہ نہیں۔ یہاں جواد اپنی مرضی سے آیا ہے، کچھ جذبۂ بے اختیار کی کشش میں کھنچا چلا آیا، اس کے موجودہ "شہرِ بے فیض" کی طرح نہیں جہاں زندگی گزارنا اس کی مجبوری ہے۔

یہ سفر جواد کی زندگی کو دولخت کر دیتا ہے۔ سفر سے پہلے وہاں کی یادیں اور باتیں، پرانے لوگ اور قدیم وقت۔ پھر سفر کے بعد اس کے ادھورے پن کی خلش، پچھتاوے، وہ باتیں جو وضع احتیاط کے سبب ان کہی رہ گئیں، اگر وہ سب کہہ ڈالا ہوتا، تو پھر کیا ہوتا...... یہ سفر وہ دو سطحوں پر کرتا ہے، سفر کا دوسرا اور زیادہ گہرا dimension وقت ہے۔ میمونہ کی موجودگی اس کو اکساتی ہے، incite کرتی ہے اور اس کے ساتھ ہی ساتھ بہت پیچھے کی طرف بچپن میں لے جاتی ہے جہاں سرسراتے

پڑ ہیں، مور اور سانپ، بندروں کے بھید اور کہانیاں، بہت سی کہانیاں، کہانیوں کا پیچ در پیچ، نا ختم سلسلہ جیسے ایک سانپ کی دم کو منھ میں دبائے ایک سانپ اور اس کی دم میں ایک اور، پھر ایک اور..... اسی لیے تجو بھائی، جب اس سے "اصل بات" کے بارے میں پوچھتے ہیں تو وہ کہانیاں یاد کر کے رہ جاتا ہے۔

"آدمی یا تو سفر نہ کرے۔ کرے تو بیچ میں نہ چھوڑے...... یہ ادھ چھوٹا سفر تمہیں ستائے گا..... اور پیارے میرا خیال ہے کہ....." اور ایک مرتبہ میں پھر بے کل ہو گیا۔ مگر مجھے کل کہاں آئی تھی۔ تجو بھائی نے بات ہی کچھ اس طرح کی تھی۔ یوں تو یہی بات وہ مختلف لفظوں میں بار بار پہلے بھی کہہ چکے تھے....."

یہ ٹکڑا پھر بیچ میں آتا ہے جہاں جواد واپس آ کر تجو بھائی کے متواتر سوالوں کا سامنا کرنے کے بجائے ہر بار کہانیوں میں گم ہو جاتا ہے۔ تجو بھائی اسے اس طرح badger کر رہے ہیں جیسے افسانہ "لمبا قصّہ" کے کردار بار بار پوچھے جاتے ہیں کہ اس کے علاوہ بھی تو کچھ ہوا ہوگا۔ یہاں تک کہ خود جواد اس وہم میں مبتلا ہو جاتا کہ ضرور وہ خود کچھ بھول گیا ہوگا، کچھ تو اور ہوا ہوگا۔

"استاد، تم ہم سے کچھ چھپا رہے ہو۔"

"نہیں تجو بھائی، جو بھی اور جتنی بھی بات تھی وہ میں نے آپ کو بتا دی۔"

"پیارے، ہم نے بھی دنیا دیکھی ہے۔ اور پھر جتنا تم نے بیان کیا ہے خود اس سے یہ پتہ چل رہا ہے کہ بیچ میں کوئی اور بات بھی ہوئی ہے۔ وہ تم گول کر گئے۔"

"اپنی طرف سے تو میں نے کچھ نہیں چھپایا۔ اب نادانستہ بیچ میں سے کوئی بات رہ گئی ہو تو میں اس کے بارے میں کچھ نہیں کہہ سکتا۔"

"نادانستہ ہی سہی، مگر بیان بتا رہا ہے کہ درمیان میں کچھ اور بھی ہوا ہے۔ میری ساری دلچسپی اسی میں ہے۔"

"یہ تو بڑی مشکل ہے۔ اگر واقعی بیچ میں سے کوئی بات رہ گئی ہے تو وہ اب مجھے یاد نہیں۔"

"کوشش کرو، یاد آ جائے گی۔ پوری بات کا پتہ چلنا چاہیے۔""

اسی مخمصے میں مبتلا جواد ان قصے کہانیوں میں بھٹکتا پھرتا ہے جو اس کے بیانیے کو ایک counter-foil فراہم کرتے ہیں، بیانیے کا مترادف ایک اور بیانیہ جو روزمرہ زندگی کے بجائے "نادر وقت" میں متعین (set) ہے یا پھر اس کی واقعاتی زندگی کی تمثیلی، استعاراتی معنویت جو خود ایک کہانی ہے۔ تجو بھائی کا کردار یہاں پھر اپنی معنویت (significance) ظاہر کرتا ہے کہ وہ سوال کر کے اکساتے ہی نہیں ہیں بلکہ اس کی دماغی گم شدگی اور ہر بات کے جواب میں کہانی کہہ دینے کی عادت ہی پر سوال کرتے ہیں۔ وہ اس پر فرد جرم عائد کرتے ہیں کہ

"یار یہ تم نے اچھا نہیں کیا۔"

اور جب ان کی ملامت پر جواد بے اطمینان ہو کر کوئی اور بات کرنے کے لیے کہتا ہے تو وہ صریحاً طنز پر اتر آتے ہیں:

"ایک تو میں یہ بات دیکھ رہا ہوں کہ وہاں سے آ کر تم تاریخ پر بہت رواں ہو گئے ہو۔ کیا وہاں تاریخ کی کتاب تمہارے ہتھے چڑھ گئی تھی۔ اب صورت یہ ہے کہ میں تم سے پوچھتا ہوں معاملے کی

بات، تم جواب میں ایران توران کی ہانکنے لگتے ہو۔ کبھی غرناطہ کی، کبھی قرطبہ کی۔ اچھا طریقہ نکالا ہے بات کو گول کرنے کا..."

اس عادت کی بنا پر مجو بھائی اسے "زقند لگانے کا بادشاہ" قرار دیتے ہیں۔ مجو بھائی کے اس نوع کے فقرے اور ٹوکنے والے چبھتے ہوئے سوال، بیانیے کے اندر ایک مترادف نقطۂ نظر داخل کر دیتے ہیں جو جواد کے قائم کردہ فکری دھارے کے بارے میں اختلافی سوال کر کے ایک ironic stance قائم کر لیتا ہے، جو صرف و محض جواد ہی نہیں، خود ناول نگار پر بھی لاگو آتا ہے۔ مجو بھائی کے اس رویے کی بدولت جواد تو شیشے میں پڑ جاتا ہے مگر بیانیے میں ایک نیا اور مختلف امکان پیدا ہو جاتا ہے — بیانیہ اپنے بارے میں سوال خود اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ اب بیانیہ آگے بڑھے گا تو سوال بھی اٹھتے رہیں گے اور شبہ بھی گہرا ہوتا چلا جائے گا۔ یہ بات یوں ہی چلتی رہے گی یہاں تک کہ جواد کو ایک دن "کرائسس" کی خبر ملے گی۔ "کرائسس" جو اس کے اندر سے نہیں اطہار شہر میں برپا ہوا ہے۔

پہلے ایک آدھ بات ان کہانیوں، حکایتوں کے بارے میں جن کے ذریعے سے ماضی کی تیسری جہت قصے میں داخل ہوتی ہے۔ ایک وقت زمانۂ حال اور لمحۂ موجود، اس کے پیچھے کرداروں کا واقعاتی ماضی، اوائل عمر، بچپن اور لڑکپن پھر ان کہانیوں کے ذریعے سے اجتماعی ماضی کا دخول۔ اپنی ماہیت میں ماضی کا یوں استعمال اسی طرح ہے جیسے "نیا گھر" میں پرانے تذکرے کا بیان مگر اس سے زیادہ پُراثر اور اس کے برخلاف قصے کی بُنت میں گُندھا ہوا۔ یہ کہانیاں ناول کے پورے بیانیے کو معنویت کی ایک اور سطح پر لے جاتی ہیں اور اس کی تہ داری میں اضافہ کرتی ہیں۔ وقت کے ان ہمہ وقت موجود منطقوں کے حوالے سے ٹی ایس ایلیٹ کی اسی نظم کا ابتدائی حصہ یاد آتا ہے:

> Time present and time past
>
> Are both perhaps present in time future
>
> And time future contained in time past.
>
> If all time is eternally present
>
> All time is unredeemable...[۱۲]

اور اس سے آگے چل کر وہ ناقابلِ فراموش سطر جو شاید اس ناول کے سرنامے پر اسی جذبے کے تحت درج کی جا سکتی تھی جس طرح "آگ کا دریا" کے آغاز پر قرۃ العین حیدر نے اس نظم کے تیسرے حصے کا آغاز درج کر کے پورے ناول کو ایک فریم عطا کر دیا تھا جو واقعاتی اور فوری تاثر سے زیادہ گہرائی کا حامل تھا۔ ایلیٹ کی وہ سطر یوں ہے:

> Only through time time is conquered.[۱۳]

پھوپی اماں کی سنائی ہوئی کہانیاں ہمارے لیے مانوس ہیں، اندلس اور غرناطہ کے حوالوں پر مبنی حکایات وہ زمین ہیں جس پر مصنف نے اس سے قبل تصرف نہیں کیا۔ اس نئے حوالے سے بیانیہ میں معنویت کا ایک اور امکان داخل ہو جاتا ہے — اس کہانی کا کوئی نہ کوئی سرا اندلس میں ہے اور اسی حوالے سے کہانیوں کی ڈور سلجھے گی، گرہ کھلے گی اور قصہ اپنے انجام کو پہنچے گا، وہی انجام جس کا عندیہ آغاز میں مل گیا ہے۔

اندلس کے اس حوالے کے سیاسی معنی بھی ہیں اور ایک تہذیبی، تاریخی معاملہ بھی جس سے مصنف کا نقطۂ نظر واضح ہوتا

ہے۔ اس نقطۂ نظر سے فوری صحافتی قسم کا اختلاف یا اتفاق کیا جا سکتا ہے اور اس میں بہت گل پھندنے لگائے جا سکتے ہیں لیکن میں یہ چاہوں گا کہ اس استعاراتی مفاہیم کی بازیافت کو فوقیت دی جائے۔ انتظار حسین کے اسلوب فن کی جڑیں اسلامی تہذیب اور ethos میں اتنی گہرائی کے ساتھ پیوست ہیں کہ لامحالہ شعوری یا لاشعوری طور پر وہ طرز احساس ان کے ہاں شعلے کی طرح لپکتا ہوا نظر آتا ہے۔ "بستی" کے ذاکر اور اس کے دوستوں کی طرح شہر کے کیفے اور ریستوران میں وقت گزارنے کی جس عادت میں مبتلا ہیں، اسی سے ملتی جلتی کیفیت نجیب محفوظ کے ان کرداروں میں ملتی ہے جو قاہرہ کے قہوہ خانوں یا "مقاہیہ" میں بیٹھ کر عمر کا ایک حصّہ گزار دیتے ہیں۔ ان کا وقت باتیں کرنے، بحث میں الجھنے اور قہوہ خانے کے "باہر" کی دنیا کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے گزر جاتا ہے، اور یہ گفتگو کسی حکمتِ عمل کو معطل کر کے اس کی جگہ لے لیتی ہے۔[۱۴] یہ اس معاشرے کے دانش وروں کی بے اثری، نا طاقتی پر تبصرہ ہی نہیں معاشرے میں زندگی کی عام روش پر تبصرہ بھی ہے۔ نجیب محفوظ سے ایک تعلق، ناول کی مغربی تکنیک کو اپنے بیانیہ مقاصد کے لیے الٹ پلٹ کر دیکھنے، بدلنے، ڈھالنے اور روایتی سانچوں کی آمیزش سے نئی صورت عطا کرنے میں بھی ہے، گو کہ دونوں ناول نگار ایک دوسرے سے خاصے مختلف ہیں اور تکنیک اس آمیزش و جدل سے نتائج بھی مختلف نوعیت کے حاصل کرتے ہیں۔

اسی طرح قرطبہ اور غرناطہ کا حوالہ "الحمرا کے قصّے" والے واشنگٹن ارونگ کی یاد نہیں دلاتا (جو کسی زمانے میں اردو کے قارئین میں خاصا مقبول تھا اور اب قصّہ پارینہ بن گیا ہے) بلکہ یہ اردو کی جدید ادبی روایت سے ہوتا ہوا عربی ادب کے بڑے اہم معاصر حوالے تک جا پہنچتا ہے۔ تفصیل اس اجمال کی کچھ اس طرح ہے کہ اندلس کا حوالہ ۱۸۵۷ء کے بعد مسلمانوں کی سیاسی ابتلاء کے حوالے سے مولانا حالی کو مسدس کے دوران یاد آیا اور انہوں نے نہایت دردمندی اور دل سوزی کے ساتھ اسے یاد کیا:

ہویدا ہے غرناطہ سے شوکت اُن کی
عیاں ہے بلنسیہ سے قدرت اُن کی
بطلیوس کو یاد ہے عظمت اُن کی
ٹپکتی ہے قادس میں سر حسرت اُن کی
نصیب اُن کا اشبیلیہ میں ہے سوتا
شب و روز ہے قرطبہ اُن کو روتا

کوئی قرطبہ کے کھنڈر جا کے دیکھے
مساجد کے محراب و در جا کے دیکھے
حجازی امیروں کے گھر جا کے دیکھے
خلافت کو زیر و زبر جا کے دیکھے
جلال اُن کا کھنڈروں میں یوں چمکتا
کہ ہو خاک میں جیسے کندن دمکتا[۱۵]

اس سے بڑھ کر یہ حوالہ اور بھی جگہ نظر آتا ہے مگر اس کا سب سے حسین روپ تو اقبال کی نظم "مسجد قرطبہ" ہے جس

میں شاعر کو وقت کے اسی طلسم کا ذکر کرتے ہوئے، جو انتظار حسین کو بہت حیران کرتا ہے، حسن و جمال اور انسانی کاوش کا لازوال مرقع نظر آ جاتا ہے۔[16] مگر یہ حوالہ یہاں بھی نہیں ٹھہرتا، بلکہ معاصر غزل کی تلمیحات میں اضافے کا سبب بن جاتا ہے۔ اب اس میں جدید شاعری کے جادوگر گارسیا لورکا کی آواز کا اثر بھی شامل ہو گیا ہے (جس کا بڑے احترام سے ذکر ناصر کاظمی نے کیا تھا۔) مجھے اپنے زمانے کے شاعر ثروت حسین کی غزل یاد آنے لگتی ہے، جس کا مطلع ہے۔[17]

اسی کنارۂ حیرت سرا کو جاتا ہوں
میں اک سوار ہوں کوہِ ندا کو جاتا ہوں

اس غزل میں یہ شعر چونکا دیتا ہے:

قریب ہی کسی خیمے سے آگ پوچھتی ہے
کہ اس شکوہ سے کس قرطبہ کو جاتا ہوں

پھر یہ حوالہ آگے چل کر محمد اظہار الحق اور کئی دوسرے خوش گو شاعروں کے ہاں بڑے جانے پہچانے حوالے کے طور پر سامنے آتا ہے۔[18] اندلس اور وہاں اسلامی حکومت کے زوال کے بعد جو صورت حال ابھری، اس کی پیکر تراشی عربی کی ممتاز ناول نگار رضویٰ عاشور نے ایک چھوٹ تین سلسلہ وار ناولوں میں کی۔ رضویٰ عاشور کے ناول "غرناطہ" (Granada) کا دیباچہ ممتاز مؤرخ اور اندلس کی ثقافتی زندگی کی نیرنگی و بوقلمونی کی تجزیہ نگار Maria Rosa Menocal نے لکھا ہے۔ تاریخی اور انفرادی تموج (Verisimilitude) پر اپنے مخمصہ یقین کا ذکر کرتے ہوئے، پیش لفظ میں وہ لکھتی ہے:

One is tempted to argue that while the details of history change_ and the textures and colours of everyday life are more or less exotic to a reader _ the personal remains the same..."[19]

اس تجزیے کا رُخ ناول، کسی بھی ناول کا جواز خوب فراہم کرتا ہے۔ آگے چل کر اندلس کے "طوق الحمام" سے لے کر رشدی تک، اندلس کا موضوعاتی حوالہ دینے والے ادیبوں کا ذکر کرتے ہوئے اس نے لکھا ہے:

"But in fact all history is not created equal, and the Arabs and Many other Muslims have long harbored a complex nostalgia for an al Andalus remembered, iconically, as both the best of times and the worst of times in their history."[20]

اس فہرست میں انتظار حسین کا نام نامی یقیناً ایک اضافہ ہے۔ تاہم اندلس کا حوالہ اس ناول میں مزید پیچیدگی اور نفاست کا متحمل ہے کہ یہ ناول کے معنیاتی نظام میں پوری طرح گندھا ہوا ہے اور اس کا حصہ بن گیا ہے کہ اس کی دید و دریافت کے بغیر اس کی معنویت کا نقش واضح نہیں ہوتا۔ اس کا بلیغ ترین اظہار کہ نام ہی استعارہ بن جائے، محمود درویش کی شاعری میں ملتا ہے اور انتظار حسین بھی لاشعوری طور پر اسی حوالے کے نزدیک پہنچ گئے ہیں۔

اپنی طویل، معرکۃ الآرا نظم Eleven planets at the End of the Anduluian Scene میں اس نے اپنی وابستگی کا اعلان کیا ہے کہ "غرناطہ میرا بدن ہے، غرناطہ میرا وطن ہے، میں وہیں سے آیا ہوں۔"[21] اس دعوے کے

بارے میں نظم کے انگریزی مترجم اور فلسطینی شعر و ادب کے ممتاز شارح Fady Joudah یہ واضح کر دیتے ہیں کہ یہ محض شان دار ماضی کا حوالہ اور عربوں کی طرف سے زمین کی ملکیت کا دعویٰ نہیں ہے بلکہ اس سے کہیں زیادہ پیچیدہ کیفیت رکھتا ہے۔ یہ تجزیہ موجودہ سیاق و سباق میں برمحل ہے، اس لیے پورا جملہ درج کیا جاتا ہے:

The "descent" is not the "Arab" laying claim to distant lands and a glorious past __ a cliched annostation; it is the grand illumination aginst the "cleansing" of the other, in revenge or otherwise, in the past or the future, embodied in the "dream" of al-Andalus that could not save itself from the horrors of history.

(۲۲ Darwish, "If I were Another")

تاریخ کا عمل درویش کے ہاں زیادہ ہولناک ہے مگر "آگے سمندر ہے" کے کرداروں کے لیے بھی تاریخ کے جبر سے مفر نہیں۔ وہ اسی راہ پر گامزن ہیں، اور ان کو اندازہ ہے کہ واپسی کا راستہ مسدود ہے۔ درویش کے فلسطینی poetic personna کی طرح ان کے بھی آگے سمندر ہے، لغوی معنوں میں۔

خود درویش نے الاندلس کی وضاحت اس طرح کی کہ اس کو آفاقی معنی عطا کر دیے۔ اس کے مطابق اندلس کہیں بھی ہو سکتا ہے۔

Al-Andalus can be here or there, anywhere, a universal object of the longings of every exile on the face of the earth who has no other place, who has no meeting place.[۲۳]

جواد اور مجو بھائی کا مقسوم بھی کرۂ خاک کے سینکڑوں، ہزاروں جلاوطنوں، "مہاجروں" سے مختلف نہیں اور وہ اس روداد میں چپ چاپ شامل ہو جاتے ہیں جیسے قطار بن رہی ہو اور ان کو کسی ان جانے سفر کے لیے پروانۂ راہ داری ملنے والا ہو۔

درویش کی شاعری کی طرح، ان کو سوائے خلش اور یادوں کے وفور کے سوا کچھ نہیں ملتا۔ بھول جانے کی یادوں کے سوا۔ ایسے محاصرے کے سوا جس میں "تقسیم" اب نادیدہ نہیں رہا کہ روزمرہ کی عام زندگی میں محاصرے کی سی کیفیت در آئی ہے۔ یہ شہر تباہ حال الاندلس ہو یا ہندوستانی تاریخ کا دوارکا، کہ انتظار حسین کا ایک پاؤں اسی مٹی میں جما ہوا ہے۔

غرناطہ، اشبیلیہ، اندلس ـــ ان کے آگے ڈھلان نہیں ہے۔ ناول یہاں سے سیدھا چلتا ہوا قصے کے انجام تک نہیں پہنچتا۔ کہانی میں یہ ذکر کئی بار چھڑتا ہے اور کئی بار بات سے بات، کہانی سے کہانی نکلتی ہے۔ مجو بھائی سیدھی بات جاننا چاہتے ہیں مگر جواد ہر بار کہانی کی طرف پلٹ جاتا ہے یہاں تک کہ مجو بھائی کو اس میں چالاکی کا گمان ہونے لگتا ہے، اور اس گمان پر بڑے کانٹے کی بات سننے کو ملتی ہے جو بہت بے تکلفی کے ساتھ کہہ دی گئی ہے۔

"مجو بھائی نے رفیق صاحب کو گھور کے دیکھا۔ آ گئے جواد کے پھندے میں۔ تمہیں داستان کے پالے میں لا کر مارا ہے۔ مجھے تاریخ کی مار مار رہا ہے۔"

"پھر مجو بھائی آپ مارے گئے۔ داستان میں تو بھاگنے کے راستے بہت سے ہوتے ہیں۔ مگر تاریخ

آدمی کو بھاگنے نہیں دیتی۔'' (باب ۱۲) ۲۴

اسی لیے کہانی کے آخر آخر تک جو بھائی گولی سے بچ سکیں گے اور نہ جواد۔ گولی ان میں سے ایک کے انتظار میں ہے اور انجام دونوں کے لیے۔ لیکن انجام اتنی آسانی کے ساتھ نہیں آجاتا۔ ابھی کہانی کا بہت راستہ باقی ہے۔ اسی لیے یادیں بھی لوٹ کر آتی ہیں اور تاریخ کی حکایتیں بھی۔ سفر کرنے والا پاؤں بار بار اپنی ایڑی کے بل گھوم جاتا ہے۔ یادوں کی یورش میں وہ ایک دوسرے کو کاٹتی ہوئی گزر جاتی ہیں۔ کہیں ایک دوسرے کو re-enforce کرتی ہیں، کہیں لڑ بھڑتی ہیں۔ پچھلے باب کے تسلسل میں جو بھائی باتیں کر رہے ہیں___ ابھی قرطبہ کے ابن حبیب کا ذکر تھا ہے اور وہ ایک عجیب و غریب بلی جو کہانی کے پورے دورانیے میں نہایت اطمینان کے ساتھ صدیوں کے آر پار گزرتی رہتی ہے، ہر بار مسافر کی کنی کاٹ جاتی ہے۔

ان باتوں باتوں میں جواد کو دل کشا یاد آگئی اور پھر برسات کی شام جس میں میمونہ کے سامنے ایک فقرہ کہہ جاتا ہے:

برسات کی اس شام اپنی حویلی کی دیوار نے مجھ پر کچھ اسی قسم کا اثر کیا تھا۔ بس جیسے دیوار نے مجھ پہ جادو کر دیا ہو۔ کتنی دیر تک اس بارش میں بھیگی اونچی کالی دیوار کو تکتا رہا۔ میں نے اپنی حیرت میں میمونہ کو بھی شریک کرنا چاہا۔ ''میمونہ دیکھ رہی ہو، حویلی کی یہ دیوار کتنی کالی ہو گئی ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ اس نے کتنی برساتیں دیکھی ہیں۔''

میمونہ بھی میری حیرت میں شامل ہو گئی ''واقعی۔'' جیسے پہلی بار اس نے اس دیوار کو دیکھا ہو۔

مگر اس دیوار کے واسطے سے اپنی برتی ہوئی برساتوں کا ذکر کرتے کرتے کہیں یہ فقرہ میرے منہ سے نکل گیا۔ ''اب اگلی برساتیں آنے والے دیکھیں گے۔''

اس فقرے پر میمونہ نے کس قہر سے جس میں دکھ بھی شامل تھا مجھے دیکھا تھا۔ ''کون آنے والے؟ یاں اب کسے رہنا ہے۔''

میں ایسا چپ ہوا کہ دیر تک نہ منھ سے کوئی بات نکلی نہ اس سے نظر ملانے کی ہمت ہوئی۔ وہ بھی ایک فقرہ کہہ کے گم سم ہو گئی۔ کتنی دیر تک ہم دونوں چپ اور ساکت بیٹھے رہے۔ خاموشی کے دو جزیرے، ایک دوسرے سے کوسوں دور۔ ۲۵

جواد بندہ بشر ہے، بھول چوک جاتا ہے۔ اسے کس طرح یاد رہ سکتا تھا کہ فقروں کا تبادلہ اس سے پہلے بھی اسے یاد آیا تھا۔ حویلی میں برسات کی شام میمونہ نے اکیلی گزسل کی دیوار پر شور مچاتے سنا تھا۔ گزسل کی بات سناتے سناتے جواد کا ذہن رواں ہو جاتا ہے اور زبان کھل جاتی ہے۔

''میمونہ، یہ سامنے والی دیوار کو دیکھ رہی ہو، کتنی کالی ہو گئی ہے۔ اور بیچ بیچ میں سبز کائی کیسی جھلک رہی ہے۔''

''ہاں واقعی۔'' اور وہ ایسے دیکھنے لگی جیسے وہ پہلی مرتبہ اس دیوار کو دیکھ رہی ہے۔

''اس سے پتہ چلتا ہے کہ اس حویلی نے کتنی برساتیں دیکھی ہیں۔ برساتیں ہم سے پہلے بھی آئی ہوں گی جو ہمارے بڑوں نے دیکھی ہوں گی۔ مگر ہم نے بھی ان برسوں میں جب میں ابھی یہیں تھا کتنی برساتیں دیکھ لیں۔ لگتا ہے کہ پورا زمانہ ہم نے جیا ہے، برساتوں کی ایک پوری صدی.....

ہاں پوری صدی...... اگلی برساتیں آنے والے دیکھیں گے۔"
"آنے والے؟" میمونہ نے مجھے تیز نظروں سے دیکھا۔ لہجہ میں ایک ہلکی تلخی آ گئی۔ "کون آنے والے۔ سب تو چلے گئے۔"
میں چپ ہی تو ہو گیا، جیسے مجرم جرم کا احساس دلائے جانے پر چپ ہو جائے۔ کتنی دیر تک چپ بیٹھا رہا۔ میمونہ سے آنکھیں ملانے کی اور بات کرنے کی اب مجھ میں ہمت کہاں رہی تھی۔ ہلکی ہلکی بوندیں پھر پڑنے لگی تھیں۔ پھر ہلکی سے تیز ہوتی گئیں۔ اور میں سوچ رہا تھا کہ یہ اپنی پرانی حویلی اپنی آخری برسات دیکھ رہی ہے۔"

یادیں اسی طرح ادبدا کر سامنے آتی ہیں اور ان کی تکرار میں یہ بات ہمیشہ مشترک ہے کہ انجام کی طرف اشارہ کرتی جاتی ہیں، وہ انجام جو حویلی کی کائی لگی دیوار پر بھی نوشتہ نظر آ رہا ہے۔ جو دیکھ سکتا ہے وہ پڑھ لے۔ جو نہیں پڑھ سکے گا اسے دیکھنا پڑے گا۔

اور یہ دیوار پھیل کر سمندر کے سینے تک آ گئی ہے۔

الاندلس کا حوالہ قصے کے دورانیے میں کئی بار آیا ہے اور اس کے کردار تقریباً اسی طرح کے ہیں جیسے زمانہ موجود میں وقوع پذیر موجودہ قصے کے ضمنی کردار۔ کہیں محض نام، کہیں فقرے، اور کہیں بس ایک کیفیت۔ الاندلس کا counterpoint ہندوستانی روایات سے ماخوذ شہر دوارکا ہے جس کا حوالہ اتنے تواتر سے نہیں آتا۔ میمونہ کو اس سادھو کی بات یاد دلاتے ہوئے جسے اپنا پچھلا جنم یاد تھا اور اس کے بعد پھر نظر نہیں آیا (باب ۷۱)، اب اس کے بعد سے گم نام ہو جانے والا راوی اس طرح بولتا ہے جیسے جواد ہی بول رہا ہو یا اس کی شناخت، جواد کی شناخت میں subsume ہو گئی ہو۔ وہ دوارکا کے ان دنوں کی بات کرتا ہے جب دوارکا کے باسیوں کو متھرا بہت یاد آتا ہے۔ پھر دھیرے دھیرے دوارکا کے سکھ میں اپنا پرانا نگر بھول جاتے ہیں، نئے نگر کے آنند میں مگن ہو جاتے ہیں سوائے ایک اکیلے گنیش کے جسے پرانی یادوں کا رس کا اب بھی باقی ہے اور یہاں سے کہانی کا ایک حصہ، گنیش، نریندر اور گورو کے زمانے میں آگے بڑھتا ہے اور کرشن مہاراج کے افسوس پر آن کر تھم جاتا ہے۔ اس سے پہلے یادوں کے ریلے میں میمونہ اور مٹی بیر بہوٹی کو ایک لمس سے مردہ ہوتے اور تتلی کو پھول پر بیٹھتے ہوئے دیکھتے ہیں، ریل کا ڈبہ ہجرت کے سفر میں بالآخر پاکستان پہنچ جاتا ہے اور دوارکا بس سراپ کے فوراً بعد یہ فقرہ بہت کچھ یاد دلانے کے لیے آتا ہے:

"ویسے تو ہر شہر کا ایک ہی انجام ہے۔ جیسے شہر اجڑنے ہی کے لیے بستے ہیں......"

اور پھر قصہ اسی کھلے اندلس کے شہر میں دوبارہ کھل جاتا ہے۔ اس پورے باب کا triggerring point یہ ہے کہ زخم خوردہ جواد کو اپنی زندگی پر اس درجہ تعجب ہے وہ سمجھتا ہے کہ مر چکا ہے۔ کیا وہ مرنے کے بعد اپنی زندگی پر نظر واپسیں ڈال رہا ہے؟ دوارکا میں حکایت کے رنگ میں جاری ہونے والا قصہ ایک لحاظ سے جواد کے سفر ہندوستان کی تکمیل ہے اور کے بارے میں واقعاتی تجربے کو نتیجے تک پہنچا کر دم لیتا ہے۔ لیکن یہاں تک پہنچنے میں گولی کا زخم، موت کا گمان، بیر بہوٹیاں، تتلیاں، میمونہ کی یاد، بچپن میں سُنی ہوئی پرانی کہانیاں اور شہروں کا حال، جانے کیا کیا آ جاتا ہے۔

اس نتیجے کو آپ ناول کے سیاق و سباق سے الگ کر کے، ایک ریڈی میڈ، do-it-yourself سیاسی سبق کے طور پہ استعمال نہیں کر سکتے۔ کرداروں کے مختلف مکالموں میں، جو ناول میں جابجا بکھرے ہوئے ہیں، ان کے ادا کردہ فقرے عام جملوں، home truths اور گھریلو ٹوٹکوں کی طرح بیچ میں آ جاتے ہیں:

"کہنے لگا، بڑی بھابی، آپ نے ایسی بددعا دی کہ میں ابھی تک بے ٹھکانہ ہوں۔ میں نے کہا کہ بھیا بددعا میں نے نہیں دی۔ تمہاری زمین نے تمہیں بددعا دی ہے۔ آباد زمین کو اجاڑنا کوئی اچھی بات تو نہیں ہے۔ پیارے میاں، زمین بھی کوتی ہے۔ ارے پاکستان میں آباد ہونے کے شوق میں ہمیں تو نہ اجاڑتے اور خاندان کا کھیل بکھروا تو نہ کرتے۔" (باب ۷)

بڑی بھابی کی یہ بددعا باب ۱۳ میں پھر گونجتی ہے اور اب کی بار تو جس سے جواد بیان کرتا ہے تو الفاظ کے رد و بدل کے ساتھ ایک نئی poignancy آ جاتی ہے۔

"بڑی بھابی بولیں، بھیا ہم نے تو تمہیں کوئی بددعا نہیں دی۔ مگر ہمارے بددعا نہ دینے سے کیا ہوتا ہے۔ زمین کو اجاڑو گے تو زمین تو کوسے گی۔ زمین کے کوسے آباد نہیں ہوا کرتے ......" (باب ۱۳)

اسی سے منسلک ایک اور نکتہ آگے چل کر آتا ہے (باب ۱۵) جب بیان ہوتا ہے (ایک بار پھر تقی میاں سے، مگر راوی کوئی اور ہے) کہ "زمین کی اپنی مصلحتیں ہوتی ہیں۔"

اور مرزا صاحب ایک مجذوب کی حکایت سنا کر افسردگی کے ساتھ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

"پتہ نہیں زیادہ بدنصیب کون تھا۔ وہ جسے زمین نے نکلنے کی اجازت نہیں دی یا وہ جسے اس رنگ سے اجازت دی کہ وہ چشم زدہ میں بے گھر بے در ہو گیا......" (باب ۱۵)

ناول نگار کا اعجاز (اور ان کے بعض نقادوں کے لیے مایوسی کا باعث) یہ ہے کہ سیاق و سباق میں پوری طرح پیوست چند فقروں کے علاوہ وہ حالات و واقعات سے اخذ نہیں کرتے جسے generalize کیا جا سکے اور سیاسی بصیرت کے لیے نمائش پر رکھا جا سکے۔ اس ضمن میں ناول کا ایک مقام اور غور طلب ہے، آخری باب میں لیکن آخر سے ذرا پہلے۔ جواد کا ذہن بھٹک رہا ہے اور نعمت خان کے ہاتھوں سے پانی پینے کے بعد ــــ "کہاں کہاں کی واردات، کہاں کی بات" پھوپی اماں سے فرمائش یاد آتی ہے اور اسی میں وہ کئی بار سنی ہوئی کہانی جس میں مینا کے طعنے پر کوے نے اپنا گھر نمک سے بنالیا:

"میرے لال، کتنی دفعہ سنو گے وہ کہانی۔"

"پھوپھی اماں، ایک دفعہ اور۔"

"اچھا تو سنو۔ ایک تھی مینا۔ اس کا پڑوسی تھا ایک کوا۔ مینا تو گھر والی تھی۔ یہ بخت مارا گھرا تھا۔ مینا روز شام پڑے اپنے گھونسلے میں گھس جاتی اور رات آرام سے گزارتی۔ کوا بیچارہ تھکا ہارا آتا اور مینا کے گھونسلے کے برابر والی ٹہنی پہ بیٹھ کے اونگھنے لگتا۔ ایک دن مینا نے طعنہ دیا کہ اے بھیا کوے، تم کب تک بے گھر بے در رہو گے۔

کوے کو مینا کی بات کھا گئی۔ سوچا کہ مجھے بھی گھر بنانا چاہیے۔ اور ایسا گھر ہو کہ مینا بھی اسے دیکھ کے عش عش کرے۔ تو بھیا اس کوے نے ایک بنئے کی دکان میں کول لگایا۔ بار بار اندر جاتا اور نمک کی ایک ڈلی چونچ میں دبا کے لے آتا۔ اس طرح اس نے بہت سا نمک جمع کر لیا۔ اس نمک سے اس نے اپنا گھر بنایا۔"

"پھوپھی اماں، نمک کا گھر۔" میں کتنا حیران ہو رہا تھا۔

''ہاں بیٹا، نمک کا گھر۔ گرمی کی دوپہروں میں ایسا چمکے تھا جیسے نمک کا نہ ہو، شیشے کا گھر ہو۔ مگر اس کے بعد آ گئی برسات اور لگ گیا جھکا۔ اے لو وہ مکان تو مینہ میں گھل گھلا کے ختم ہو گیا۔ مینا نے طعنہ دیا کہ اے بھیا، تم نے گھر بنایا بھی تو نمک کا۔ تمھیں پتہ نہیں تھا کہ موسم سدا ایک سا نہیں رہتا۔ گرمی کے بعد برسات تو آنی ہی تھی۔ نمک ہی تو تھا، گھل گیا۔ مینا کی بات کوے کو تیر بن کے لگی۔ اس نے سوچا کہ اب کے ایسے سامان سے گھر بناؤ جس پہ برسات اثر نہ کرے۔ بس یہی سوچ کے اس نے بہت سارا موم جمع کیا اور گھر بنانا شروع کر دیا۔ اس کا موم گھل برسات میں دھل کے ایسا لگے تھا جیسے سنگ مرمر کا بنا ہوا ہو۔ برسات کے بعد جاڑے آئے کوے نے پورا موسم آرام سے گزارا۔ مگر بھیا اس کے بعد آ گئی گرمی۔ اے بھیا دھوپ جو چمکی تو سارا موم پگھل گیا۔ کوے کا گھر پھر ڈھے گیا بلکہ بہہ گیا۔ کوا بہت اداس ہوا۔ ٹھنڈا سانس بھر کے بولا کہ مجھ کوے کی قسمت میں گھر نہیں۔ اور پھر پہلے کی طرح ٹہنی پہ بسیرا کرنے لگا۔''

میرے نزدیک اس ناول میں شاید سب سے زیادہ تکلیف دہ مقام یہی ہے جو بچپن کی کہانی کے روپ میں ڈھل کر الم ناک ہو گیا ہے۔ یہاں نہ کوئی تاسف کا اظہار ہے اور نہ گلہ۔ گریہ بھی کون کرے؟ جواد کا ذہن بھٹک رہا ہے، پھوپی اماں کو یاد کر کے وہ ایک بار میمونہ کے بارے میں پوچھتا ہے اور ذہن ان کہانیوں میں کھو جاتا ہے جن کے لیے پہلے سے خبردار کیا جا چکا ہے کہ پچھلے جنم کا حال یاد آ جائے تو سنائے بن رہا نہیں جاتا اور اس کہانی کے سنانے کا مطلب ہے: یقینی موت۔ وہ اب ٹل نہیں سکتی۔ اس کا سایہ ناول پر پھیلتا جا رہا ہے۔ جواد کو پہلے ہی یقین ہو چلا ہے کہ وہ مر چکا ہے اور مرنے کے بعد اس کا ذہن بھٹک رہا ہے۔ اب کی بار کیا اس کا حافظہ بھی مر جائے گا اور شعور بھی؟ یا اس کا کوئی ہم زاد موت کے گھاٹ اترے گا؟

وہ تجو بھائی تو نہیں ہو سکتے۔ ان جیسے لوگ مر کہاں سکتے ہیں؟

تجو بھائی اُڑن چھو ہو گئے۔ خبر نہیں ان کو زمین کھا گئی یا آسمان نگل گیا۔ وہ ''نامعلوم افراد'' کی گولی کا نشانہ بن کر کسی گم نام قبر میں گاڑ دیے گئے یا راتوں رات لندن پہنچ کر ملک کے قانون کی گرفت سے محفوظ ہو گئے۔

ناول کے بین السطور سے باہر تجو بھائی کا کوئی انجام ہم تک نہیں پہنچتا۔ یا شاید جواد اپنی مخدوش ذہنی حالت میں اس خبر کو پوری طرح process نہیں کر پاتا۔ بہر حال، مجو بھائی کراچی کے سینکڑوں، ہزاروں گم گشتہ افراد میں سے ایک بن جاتے ہیں جن کو ہمارے اخبارات Missing person قرار دے کر داخل دفتر کر دیتے ہیں۔

شاید یہی انجام ان جیسے آدمی کے لیے مناسب تھا۔

مجو بھائی کا پورا نام بھی ناول میں ایک آدھ جگہ لیا گیا ہے ورنہ وہ اسی طرح پکارے جاتے ہیں۔۔۔ مجو ''بھائی''۔ نام کے ساتھ یہ رشتہ ایک طرف کلاسیکی ادب کی یاد دلاتا ہے اور بقول مولانا حالی:

آ رہی ہے چاہِ یوسف سے صدا
دوست یاں تھوڑے ہیں اور بھائی بہت

پھر یہی نام آج کل کراچی کی سڑک چھاپ زبان میں بہت نکیلے سیاسی معنی اختیار کر لیتا ہے جس کے بارے میں قیاس آرائی کرنے یا نہ کرنے کا ہمیں اختیار ہے کہ کیا کردار میں یہ امکان بھی تھا۔

ایسی چنگاری بھی یارب اپنے خاکستر میں تھی

پھر یاد آنے لگتا ہے کہ جو بھائی نے پاکستان کے تجربے کو "مشاعرے اور کلاشنکوف" کا محدود کرنے والا فقرہ کہا تھا اور وہ گھر سے نکلے تو غازی صاحب کے جلسہ میں شرکت کے لیے جن کے غضب ناک سیاسی بیان قصبے کے اندر موجود ہیں مگر باقی بیانیے پر حاوی نہیں ہونے پاتے۔ جلسے میں جانے کی بہت بھاری قیمت ادا کرنا پڑی۔ مشاعروں میں جاتے تھے تب تک ان کے لیے عافیت تھی، مشاعرے اور کباب پراٹھے میں۔

موت بلی کی طرح دبے پاؤں قصبے میں ورود کرتی ہے۔

بندر اور بلی عجیب مخلوق ہیں، پھوپی اماں کی پرانی کہانی ہمیں متنبہ کر چکی ہے، بندر اور بلی صرف بندر اور بلی نہیں ہوتے، کچھ اور بھی ہوتے ہیں۔ مگر کیا؟ بندر سے واسطہ "بستی" کے آغاز میں پڑ چکا ہے مگر اس ناول کی بلی حکایتوں اور داستانوں سے نکل کر آئی ہے۔ خیرل بھائی کی بلی صندلی رنگ کی تھی اور میرٹھ میں رہ کر ان کے لیے سب دوستوں عزیزوں کی صحبتوں کا نعم البدل بن گئی تھی (باب ۱۳) لیکن اشبیلیہ کی بلی شہر کے خالی ہو جانے کے بعد بھی وہیں رہی، اپنے نامعلوم انجام تک۔

اس بلی کا احوال بھی عجیب ہے اور شیخ اپنے دم واپسیں میں وصیت کر جاتے ہیں کہ "ہمارے بعد جو ہماری بلی کہے وہ کرنا......" مگر بلی کیا کہے گی، کیا بتائے گی؟ سب سے پہلے تو وہ ہمیں سراسیمہ کر دیتی ہے۔ کیا یہ وہی بلی جو یہاں سے غائب ہو کر بالکل آخر میں نمودار ہوتی ہے جب کہ شہر خاک ہو چکا ہے اور جلتی ہوئی کتابوں کے اوراق کے درمیان جہاں ناول اختتام تک پہنچ جاتا ہے۔

"صرف ایک بلی بیچ راہ میں بیٹھی اپنی کچھ ایسی آنکھوں سے مجھے گھور رہی ہے۔"

یہ چونکا دینے والا امیج ہے۔ کیا یہ جواد کے لیے موت کی premonition ہے، یا پھر زندگی کی تجدید و تسلسل کا عندیہ۔ اب بلی سے کون پوچھے؟

جواد اپنی موت کا اعلان پہلے کر دیتا ہے، مرتا نہیں۔ یا اسے گمان ہے کہ وہ مر چکا ہے۔ یا پھر "جسم و زبان کی موت سے پہلے" ایک اور موت سے گزر چکا ہے۔ اس کا قصہ اپنے انجام کی طرف ذرا مختلف ڈھنگ سے بڑھتا ہے۔ "بستی" اور "نیا گھر" کے اختتامیوں کی طرح اس میں اجتماعی کیفیت نہیں ہے اور نہ راوی کا شعور زمانوں، فاصلوں میں بھٹکتا ہوا اس نتیجے کی طرف بڑھتا ہے جو پوری طرح conclusive نہیں ہے۔ اس ناول کا بیانیہ آخر تک آتے آتے Linear شکل اختیار کرنے لگتا ہے، پچھلے زمانے بھی اسی نقطے کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ یہاں جواد کی شبیہ اس کے حالات و واقعات کے تناظر میں بہت واضح ہے۔ رفیق اور نعمت خان سے باتیں کرتے کرتے اسے اپنے یوں بندھے بیٹھے رہنے پر افسوس ہوتا ہے۔ کچھ ارادہ کر کے وہ اٹھتا ہے اور سوچتا ہے کہ اسے بھی اپنے دوست کو ڈھونڈنے کے لیے نکلنا چاہیے۔ ایک دبی دبی سی توقع یہ ہے کہ "زندگی میں معجزے بھی تو ہوتے ہیں......" یہ توقع زیادہ دیر تک ساتھ نہیں رہتی لیکن کم از کم اتنا تو ہوا ہے کہ جواد جو ماندگی کے سے ایک وقفے میں suspended animation کی سی حالت میں معطل سا پڑا ہوا تھا، اپنی جگہ سے اٹھا

اور اس نے اٹھ کر ادھر اُدھر دیکھنے کی سعی کی۔ مگر دیکھنے سے اس شہر کے بارے میں سوال پیدا ہوا، اور وہ شہر کو پہچان نہیں سکا۔ خود اپنے راستوں کو تلاش کرتے، چلتے پاؤں کو جو شہر ملا وہ اندلس کے خطے میں اُجڑتا ہوا شہر، جلتا ہوا اور خاک ہوتا ہوا شہر۔ اس کی تلاش کا حاصل۔

''بستی'' کے ذاکر کی طرح اسے کسی بشارت کا انتظار نہیں، وہ جس معجزے کی ادھوری سی توقع لیے اٹھ کھڑا ہوا تھا، ظاہر ظہور طور پر وہ معجزے پیش آنے سے انکاری ہے۔ اسی لیے ''بستی'' کے برخلاف اس ناول کا closure زیادہ stark ہے۔ ناول کا خاتمہ صدیوں بعد دوبارہ اندلس کی زمین میں لا کھڑا کرتا ہے — The Moors last sigh سے ملتی جلتی منزل جہاں معجزہ نہیں ہوتا بلکہ بلی الانگھ جاتی ہے۔

اسی پُراسرار مگر واضح شبیہ پر ناول مکمل ہو جاتا ہے جہاں vision (ورجینیا وولف کے الفاظ میں) اب پوری طرح نظر آرہا ہے۔[۲۸]

> اسے مزید الفاظ میں بیان کرنے کی ضرورت نہیں۔ اب کہانی میں پلٹنا ہے اور نہ آگے جانے کی ضرورت۔
> ماضی نے دوبارہ ہمیں عین اس وقت آن لیا ہے جب وہ مستقبل بننے کو ہے۔
> دوسرے راستے سے چل کر آئے تھے، ایک اور شہر میں۔ مگر گھوم پھر کر وہیں پہنچ گئے، وہی انجام۔

اس آخری لمحے میں مجو بھائی ہیں اور نہ جواد۔ بس تاریخ کا desolation ہے۔ وہی حوالہ جہاں سے ناول شروع ہوا تھا اور جہاں یہ حوالہ بات گول کرنے کا ایک حیلہ معلوم ہو رہا تھا۔ مستقبل پر غنودگی چھا رہی ہے اور ماضی زندہ ہو اٹھا ہے۔

یہ بلی بھی اسی سمت اشارہ کر رہی ہے جدھر ایلیٹ کی نظم میں پرندے نے کیا تھا:

> Go, go, go, said the bird: human kind
> Cannot bear very much reality
> Time past and time future
> What might have been and what has been
> Point to one end, which is always present.[۲۹]

وقت کی اس تکلیف دہ حقیقت کو برداشت کرنا کتنا مشکل ہے انسانوں کے لیے مشکل جب کہ وقت دریا کی طرح بہتا ہے، بہے چلا جاتا ہے اور جو پانی بہہ کر جا چکا اس پانی میں رل مل جاتا ہے جو بہنے کے لیے تیار ہے — پھر پانی میں مل کر پانی۔

'آگے سمندر ہے!' — ناول کا عنوان اعلان کرتا ہے۔

لیکن جہاں سے آگے سمندر ہے وہاں تک پہنچنے کے لیے سمندر کے پاس جانا ہوگا۔

سمندر کا راستہ کہاں ہے؟

وہ راستہ جہاں سے واپسی کا کوئی امکان نہیں۔

ناول کا آغاز ہمیں اس راستے کا کوئی سراغ نہیں دیتا۔ وہ کسی اور طرف چل پڑتا ہے اور پھر گھوم گھوم کر اسی طرف

آنے کی کوشش کرتا ہے مگر آتے آتے رہ جاتا ہے، قفسوں میں کھو جاتا ہے۔

اس ناول کے آغاز میں جو "معاہدہ" (Contract) مُضمر ہے، وہ اپنی شرائط آہستہ آہستہ قائم کرتا ہے اور اس کی کیفیت اجاگر ہوتی ہے۔ اور جس وقت قاری کو احساس ہونے لگتا ہے کہ کردار اور صورت حال نمایاں ہو گئے، آغاز گرفت میں آ گیا۔۔۔ کچھ ایسے فریب احساس کے ساتھ کہ ارے، یہ تو پھر وہی ہے، جس کو پہلے بھی دیکھ چکے ہیں، اب ایک بار پھر۔۔۔ تب کہیں جا کر اس کہانی میں ایک اور variable داخل ہوتا ہے جو فیصلہ کن ثابت ہوگا۔ یاد کیجیے وہ مقام جہاں جواد بڑے فخر سے کہتا ہے کہ مجو بھائی بھول گئے، وہ بات مگر مجھے یاد تھی۔ فراموش گاری اور یاد دہانی کی دونوں کشتیوں میں بیک وقت پاؤں رکھتے ہوئے وہ کہتا ہے:

"مجھے وہ بات یاد تھی۔ وہ میری خود فراموشی کا زمانہ تھا۔ شاید وہی اچھا زمانہ تھا۔ مجھے کچھ بھی یاد نہیں تھا......"

تب یہ کون سا زمانہ ہوا جو یاد بھی رہا اور بھول بھی گئے؟ اس اندھیرے اجالے سے میں بڑی روانی سے اگلے جملے کے درمیان میں وہ داخل ہو جاتا ہے:

"یہ اس زمانے کی بات ہے جب اس شہر میں میرا اون کافی ہاؤس میں اور رات تنگی میں بسر ہوتی تھی......"

زمانے کے ذکر سے شروع ہو کر کافی ہاؤس اور جگتی کے واضح میں پہنچنے والے جملے نے شہر کو متعارف کرا دیا۔

اور یہی بات چند الفاظ کے بعد دہرائی جاتی ہے:

"بس خالی اپنے وجود کو لیے میں اس شہر میں پھر رہا تھا......"

اتنے دھیرج کے ساتھ کہ پوری طرح احساس بھی نہیں ہونے پاتا یہ کوئی اور شہر ہے، یہ کون سا شہر ہے۔

"اجنبی شہر"

پیراگراف کے آخر میں اس کا ذکر کیفیت کے نام کے ساتھ کیا جاتا ہے۔

اس اجنبی کا نام فوراً معلوم نہیں ہوتا۔

لوگوں کے صحیح سالم بچ جانے، بے سرو سامان ہو کر رہ جانے اور بکھر جانے کے بعد سفر کی اس آخری منزل کا نام مرحلہ وار معلوم ہوتا ہے:

"اصل میں ہم دونوں کا کالج میں ساتھ رہا تھا اور ایک ہی قافلے میں شامل ہو کر اسپیشل میں سوار ہوئے تھے۔ صرف دو نہیں اچھا خاصا ایک گروپ تھا۔ لاہور تک کا پُر خطر سفر اکٹھے کیا۔ لاہور اسٹیشن پر اتر کر تتر بتر ہو گئے۔ جس کے جدھر سینگ سمائے ادھر نکل گیا۔ گھوم پھر کر خواری کے بعد سب ہی کراچی پہنچ گئے۔ مگر اب ہم سب ایک دوسرے سے بے تعلق اور بے خبر تھے......"[۳۰]

رواں، بے تکلف اسلوب ایک بار پھر معنیاتی امکانات سے پُر ہے۔

جدھر سینگ سمائے ادھر کراچی۔ اور یہ سفر بے تعلقی کا پیش خیمہ۔ یوں اس ناول میں ایک شہر داخل ہو جاتا ہے اور وار نہیں آنے دیتا کہ آپ اس کے ساتھ کیا سلوک کریں۔

اس نام کا حوالہ بار بار درمیان میں آئے گا کہ آپ کا شبہ یقین میں بدل جائے۔ ناول کا محل وقوع بھی مستحکم ہو جاتا ہے،

یعنی اس حد تک جیسے اس طرح کہ کسی ناول کا بھی ہو سکتا ہے جو وقت کے سیال بہاؤ پر کھڑا ہو، جس کی بنیاد بہتے پانی پر ہو۔
سمندر صرف آگے نہیں، پیچھے بھی ہے۔
اور بنیاد میں بھی۔
قصّے کے شہر کا نام — سانپ اب پٹاری سے باہر آ گیا۔ اس سانپ سے ہماری پرانی شناسائی ہے، یہ پٹاری کیسی ہے؟
ناول قصّہ اور شہر، ایک بار راستہ کاٹ جاتے ہیں، inter-sect کرتے ہیں۔ یوں دونوں کو ساتھ رکھ کر دیکھنے سے کیا نظر آتا ہے؟ یہ دیکھنا چاہیے۔
شہر اور اس قصّے کی یہ بات سیدھی نہیں ہے۔ اس کو دو طرح میں اٹھایا جا سکتا ہے۔
اس شہر کے بارے میں ناول سے کون سا ایسا انکشاف (illumination) ہوتا ہے جو اس کتاب سے مخصوص اور منفرد ہے، ہمارے تجربے میں اضافے یا احساس میں شدت کا سبب بن سکتا ہے۔
دوسری طرف یہ شہر اس ناول میں کیا کردار ادا کرتا ہے۔
کیا یہ کرداروں کے لیے ایک سپاٹ اور بے جان پس منظر ہے، یا خود کسی طریقے سے کتاب کی مجموعی معنویت میں شامل ہو کر اس کو فروغ دیتا ہے۔
اس ناول کی باقی تمام خاصیتوں کی طرح یہ بات بھی بالکل سیدھی معلوم ہوتی ہے، سامنے کی بات۔ لیکن ذرا کریدنے پر یہی سیدھی بات، تخفیف اور ضرورت سے زیادہ سادہ بیانی (Over-simplification) معلوم ہونے لگتی ہے۔
کراچی سے شروع کر کے اس ناول کی طرف آیئے تو پہلی نظر میں یہاں ایسا کچھ نہیں کہ جوش و جذبے کا سبب بن سکے۔ ہر شہر اپنی ایک کیفیت اور مزاج کا حامل ہوتا ہے اور اسی خیال کے تحت اگر کراچی کی ممکنہ کیفیات یا جو واردات شہر پر اس ٹائم فریم میں گزر رہی ہے، اسے decipher کرنا چاہیں تو ناول کے متن سے اس نوع کے عمومی بیانات کے سوا شاذ ہی ہاتھ لگتا ہے:
''یہ جو ایرا غیرا اپنے آپ کو کراچی والا بتانے لگتے ہیں ان پر مت جاؤ۔ اصلی کراچی والا وہ ہے جس نے جھگی میں بسر کی ہے۔''
''جو پرانے کراچی والے ہیں وہ تو کراچی والے نہ ہوئے۔''
''یار جواد، یہ تمہاری بہت بری عادت ہے۔ مجھے پھر ٹوک دیتے ہو۔ میں تو تازہ واردان ہوائے دل کی بات کر رہا ہوں۔ چار دن کراچی میں رہتے ہیں۔ پانچویں دن کراچی والے بن جاتے ہیں......'' (باب ۱)
''اماں، باولے ہوئے ہو۔ سمندر کے کنارے بسے ہوئے شہر کی کہیں جڑیں ہوا کرتی ہیں۔ وہ تو پانی پہ تیرتا ہے......''
(باب ۱)
مجو بھائی کا جواد کو مشورہ بھی خوب ہے۔ ''سوچنا چھوڑ دو یا پھر اس شہر کو چھوڑ دو......'' (باب ۲)
یا پھر یاد آیا کہ جواد ایک جگہ بتاتا ہے کہ پہلے پہل مجلسی زندگی اور احباب کا وہ انداز ''جینے کا وہ طور جو ان لوگوں نے اس شہر میں آ کر نکالا تھا......'' (باب ۱) اور اس بوریت کی جگہ ایک عجیب قسم کی دل چسپی نے لے لی۔ اسے یاد آتا ہے:
''مجو بھائی نے صحیح کہا تھا کہ اپنا شہر ست قسمی شہر ہے۔ یا اللہ اس ایک شہر میں کتنے شہر اکٹھے ہو گئے ہیں۔''

یہ بات دل چسپ معلوم ہوتی ہے اور بس۔ اس سے آگے نہیں جاتی۔ یوں بھی تکنیک کا ایک موٹا سا فرق ہے، اس کے مطابق ناول نگار ہمیں بتاتا ہے (tells us) کہ یوں ہوا اور یوں، دکھاتا نہیں ہے (he does not show us) کہ ایسے ہوا اور ایسے۔ اس لیے ناول کے لحاظ سے یہ بصیرت محدود رہتی ہے، زندگی کی ہماہمی سے دور چند بیانات۔

اور اگر بات بس اتنی ہے تو اسی پرانے خیال کا اعادہ ہو جاتا ہے کہ لاہور اور دہلی کے برخلاف، کراچی میں زندگی گزارنے کا تجربہ ادبی اظہار کے لیے راس نہیں آتا۔ اس کی وجوہات کو آپ شہر کا مزاج قرار دے لیں یا ادیبوں کی ناکار کردگی۔ نتیجہ وہی ایک ہے، ڈھاک کے تین پات۔ نسبتاً قلیل دورانیے میں کراچی شہر کی تبدیلی کا تجربہ بہت متنوع اور پیچیدہ رہا ہے کہ اس کا آغاز مچھیروں کی بستی سے ہوا جہاں گھاتو ملاح کا سامنا دیو قامت سمندری مخلوق سے ہوا،[31] یا چھوٹے سے تجارتی مرکز سے جو واقعات و حوادث کے زیرِ اثر غیر معمولی اضافے، نقلِ مکانی اور ثقافتی تبادلے (exchange) اور تصادم کے بعد ایسا بین الاقوامی مرکز بن گیا، دُنیا میں سب سے زیادہ تیزی سے بڑھتے، پھیلنے والے شہری علاقوں میں سے ایک، جو دوسری باتوں کے علاوہ منشیات، غیر قانونی اسلحے اور بین الاقوامی دہشت گردی کا گڑھ (nexus) بن گیا جہاں شہری زندگی میں انتشار، شکست، جرائم کا وفور، قتل و غارت گری روزمرہ زندگی کے تانے بانے میں شامل ہو گئے ہیں۔ شہر کے مدوجزر کے مختلف مراحل، خاص طور پر پاکستان کے قیام کے فوراً بعد اس شہر کی بدلتی ہوئی کیفیت کا وقیع اظہار قرۃ العین حیدر کی بعض تحریروں میں ملتا ہے۔ چناں چہ "آگ کا دریا" میں کمال کا خط، جہاں وہ مائل بہ تفنن مشاہدے کے ساتھ نقشہ کھینچ کر رکھ دیتا ہے۔ "سیتا ہرن" میں شہر کا مضافاتی نقلِ مکانی کے دو طرفہ عمل میں اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے اور "ہاؤسنگ سوسائٹی" میں فیوڈل طبقے کے زوال کے ساتھ اس شہر میں نو دولتیے طبقوں کی ہوسِ زر جس کے آگے اخلاقی اصول ٹھہر سکتے ہیں اور نہ خاندانی شرافت و نجابت کے وہ معیار جن کی جگہ اب بازار میں نئے سکے چل گئے ہیں۔ ادبی اہمیت کے ساتھ ساتھ شہر کی بدلتی ہوئی کیفیات کی تصویر کشی کا عمل، کراچی کے حوالے سے جیسا قرۃ العین حیدر کی ان تحریروں میں نظر آتا ہے، کوئی اور لکھنے والا اس کی گرد کو بھی نہیں پہنچ پاتا۔[32] "آگے سمندر ہے" کے انتظار حسین تو یقیناً بالکل نہیں، اگرچہ یہ اندازہ ذرا دیر کے بعد ہوتا ہے کہ ان کا مطمحِ نظر اس کے سوا کچھ اور ہے۔

چند ایک استثنائی افسانوں کو چھوڑ کر پھر قرۃ العین حیدر کے بعد خاموشی و بے پروائی کا ایک وقفہ آتا ہے جس میں کراچی کا بیانیہ ٹوٹ سا جاتا ہے۔ سماجی تبدیلی کے تیز رفتار عمل کو عارف حسن، منصور رضا، کامران اصدر علی اور دیگر ماہرین سماجی علوم کے تجزیوں میں پڑھا جا سکتا ہے[33] جب کہ شعر و افسانہ اپنی متناسب نمائندگی یا غیر حاضری کے سبب نمایاں ہیں۔ شہری معاملات میں از سرِ نو متعارف ہو جانے والی دل چسپی اور حالات کی بدلتی ہوئی نوعیت بعض ایسے ناولوں میں بھی دیکھی اور پرکھی جا سکتی ہے جو "آگے سمندر ہے" کے آس پاس سامنے آئے۔ حسن منظر کے مختصر ناول "وبا" میں شہر ایک وبائی مرض کا مارا ہوا ہے جو آنکھوں کی روشنی چھین سکتا ہے۔[34] وبائی امراض کا اسپتال اور اس کا عملہ، مریضوں کی غربت، بے چارگی اور بے کسی کے شاہد ہیں لیکن دن رات جان لڑا دینے کے باوجود خود بھی مجبور اور لاچار۔ نجمت حسن کا "جاگنگ پارک" ایک مختصر سے قطعۂ زمین پر آنے والے کئی متنوع کرداروں کی زبانی شہری زندگی پر رواں تبصرے کو قصے کی بنت میں شامل کر لیا گیا ہے۔[35] ان کے برعکس، فہمیدہ ریاض کے "کراچی" میں شہری زندگی بیانیے کے بکھراؤ اور انتشار کو اپنے اندر سمیٹ لینے کے لیے روایتی بیانیے سے انحراف کرتا ہے[36] اور دہشت گردی کے معاملات کو ستم زدگان کے انسانی نقطۂ نظر سے سامنے لاتا

ہے۔ یہاں محمد امین الدین کے ناول "کراچی والے" کا ذکر بھی کیا جاسکتا ہے[37] جس کا تمام تر فوکس شہری زندگی کے یہی پہلو ہیں اگرچہ بیانیے میں پیچیدگی کی جگہ اکہرا پن آجاتا ہے جو سماجی تجزیے کے لیے اچھا رہتا ہے، ادبی قدر و قیمت کے لحاظ سے کم۔ ظاہر ہے کہ انتظار حسین کے ناول کو ان کتابوں کی صف میں نہیں رکھا جاسکتا۔

پھر کراچی شہر سے ہی ناول کے میدان میں ایک نئی پیش رفت ہوئی ہے کہ شہری زندگی کے منفرد تجربے کو مختلف اسلوب و انداز سے کئی ایسے نسبتاً نو آموز قلم کاروں نے موضوع بنایا جن کے اظہار کی زبان انگریزی تھی اور کچھ اس کی بدولت، کچھ اپنے موضوع کے نمایاں ہونے کی وجہ سے ان کو بین الاقوامی طور پر سراہا گیا۔ ان میں The city by the sea اور Kar tography کی کاملہ شمسی،[38] Our Lady of Alice Bhatti کے مصنف محمد حنیف،[39] A Matter of Detail کی مصنفہ منیزہ نقوی[40] اور حال ہی میں سامنے آنے والے ناول Karachi Raj کے مصنف انیس شیوانی شامل ہیں۔[41] اس فہرست میں The Scatter Here is Too Great کے مصنف بلال تنویر کا ذکر ہونا چاہیے[42] جن کی کتاب کو ناول کی نظر سے بھی دیکھا جاسکتا ہے اور باہمی منسلک افسانوں کے ایک مجموعے کے طور پر بھی۔ میں نے موضوع کے اشتراک کی وجہ سے ان کا ذکر ایک ساتھ کردیا ہے لیکن یہ الگ الگ مزاج کے لکھنے والے ہیں جن کے اسالیب و انداز ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان کی ادبی درجہ بندی بھی الگ بنیادوں پر کی جانی چاہیے۔ تاہم اتنی بات فی الوقت کہی جاسکتی ہے کہ ان کے ذریعے سے کراچی کی شہری زندگی کے تنوع، بوقلمونی، سماجی تبدیلی کے عمل کے ایسے بہت سے گوشوں تک رسائی ہوتی ہے جن کا سایہ بھی "آگے سمندر ہے" پر نہیں پڑا۔ اور نہ جن کی موجودگی کے بارے میں ہم اس کتاب سے کوئی سراغ پاسکتے ہیں۔ شہر کی یہ کہانیاں اس کتاب سے دور دور سے ہی گزر جاتی ہیں۔ کتاب کا مرکز و محور کہیں اور ہی تلاش کرنا سودمند ہوگا۔

اس نکتے کو مزید آگے بڑھانے سے پہلے مجھے یہاں اپنی کم فہمی کا اعتراف کرلینا چاہیے۔ اس ناول کی اشاعت (۱۹۹۵ء) کے فوراً بعد مجھے اس کے پڑھنے کا موقع ملا اور بہت سے مبصرین کی طرح میں نے بھی اس میں "کراچی" کا نام دیکھ کر اسے "کراچی کے بارے میں" ایک اور ناول سمجھ کر پہلے پہل پڑھا۔ ساون کے اندھے کو ہری ہری سوجھتی ہے۔ کچھ اپنے شہر کے بارے میں pre-concieved notions، پھر یہ توقع کہ ناول تمام معاملات کی تشریح کرکے رکھ دے، ہر بات پانی ہوجائے اور ہر معاملہ آئینہ۔ میں نے ناول کو اپنی توقعات کے مطابق پڑھا، بجائے اس کے کہ ناول کی دید و دریافت اس کے اپروچ اور ٹریٹ منٹ کے حساب سے کرتا اور ناول کے باطن میں غواصی کی کوشش کرتے ہوئے اس کی اپنی کیفیت کو دریافت کرتا۔ ناول پڑھنے کے بعد اسی ملی جلی کیفیت میں، قلم تو ہاتھ میں تھا، انتظار حسین سے غیر ضروری اور تیز تیز سوال کر ڈالے۔[43]

میں نے انتظار صاحب سے سے پوچھا، "اس میں کہیں کہیں ایک شہر کا ذکر آتا ہے جس کا نام آپ نے کراچی لکھا ہے تو یہ کون سا کراچی ہے؟"

یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ "تو اب میں اس کے بارے میں کیا کہہ سکتا ہوں؟" کا جواب دے کر انتظار صاحب نے مجھے چپ کرادیا۔ "میں نے جس طریقے سے محسوس کیا...... "انہوں نے کہا۔" کیوں کہ میں کوئی حقیقت نگار لکھنے والا تو

نہیں ہوں..... ''ان کی اتنی وضاحت کافی ہونا چاہیے تھی لیکن گفتگو کا تار دیر تک کھنچا اور بات بہت دور تک گئی۔ میں نے کچھ سمجھا اور کچھ نہیں سمجھا۔

کچھ وقت کے بعد — اور اس بات کو زیادہ عرصہ نہیں ہوا — مجھے "کراچی میں اور کراچی کے بارے میں" لکھی جانے والی نظموں اور افسانوں کا ایک انتخاب تیار کرنے کا موقع ملا۔ یہ کتاب Look at the city from here کے نام سے ۲۰۱۰ء میں شائع ہوئی۔ [۳۳] اس انتخاب میں "آگے سمندر ہے" کا اقتباس شامل نہیں ہے۔ کتاب کے مقدمے میں، اس ناول کا ذکر کرتے ہوئے میں نے جو لکھا تھا اس کو دہرانا مناسب نہ ہوگا:

The desperate search for roots ultimataly leads to riot after riot and a descent into anarchy in Aagay Samandar Hai... More of an abstraction than bricks and mortar, doors and sun-drenched streets, karachi is a dead-end city in Husain's novel, a city symbolizing the gradual and relentless dispossession of North Indian Muslims. The novel's name derives from a remark attributed to Pakistan's generalissiomo Ayub Khan relishing the "no exit" situation of the City's electoral constitutency, which had openly favoured his political rivals.

ظاہر ہے کہ ایسے تجزیوں میں ادبی وقعت اور تنقیدی معنویت کہیں پیچھے رہ جاتی ہے۔ سو میری اس تحریر کے ساتھ بھی یہی ہوا تھا۔ ہم سمندر تک پہنچ گئے۔ آگے راستہ بند ہے۔

لیکن سوال کا اگلا حصہ باقی ہے۔ سمندر اب ہم سے کیا کہے گا؟

اس دنیا میں یہ آخری شام ہے اور کتاب میرے ہاتھوں میں کھلی ہوئی ہے۔
کتاب میرے ہاتھوں سے گر پڑتی ہے اور کھلے ورق اس شام کی ہوا میں اُڑنے لگتے ہیں
''اس زمین پر آخری شام میں، ہم اپنے دن کاٹ کر الگ کر لیتے ہیں
اپنے درختوں سے اور وہ پسلیاں گننے لگتے ہیں جو ہم ساتھ لے کر جائیں گے
اور وہ پسلیاں بھی جو ہم یہیں چھوڑ جائیں گے، یہیں پر..... اس آخری شام میں ہم کسی چیز کو الوداع نہیں کہتے، ہمیں اتنا وقت نہیں ملتا۔

کہ جو ہیں اس کو انجام تک پہنچا دیں.....
سب کچھ اسی طرح باقی ہے، یہ جگہ ہمارے خوابوں کو تبدیل کر لیتی ہے
اور یہاں آنے والوں کو بھی تبدیل کر لیتی ہے.....''

میں رک جاتا ہوں..... ''یہ جگہ خاک کی میزبانی کے لیے تیار ہے.....'' میں اس آواز کو پہچان لیتا ہوں..... یہ محمود درویش کے علاوہ کوئی اور نہیں ہو سکتا..... اس آواز کے ذریعے سے اس جگہ کو بھی جس کا نام اس نظم کے عین آخر میں آتا ہے جسے میں فاری جودہ کے انگریزی ترجمے میں پڑھنے پر مجبور ہوں:

In a little while

We will search for what was our history around your history in the distant lands

and ask ourselves in the end: Was the Andalus

right here or over there? On earth ... or in the poem?[۲۵]

تب اس کتاب کا ایک منطقہ منور نقطوں کی طرح میرے سامنے روشن ہونے لگتا ہے۔ میں مسحور ہو کر پڑھے جا رہا ہوں ـــ اس نے غرناطہ کو اپنا بدن کہا، اس نے غرناطہ کو اپنا وطن کہا۔ اب وہ آسمان سے رُخصت ہو رہا ہے۔

I am the Adam of two Edens, I lost them twice.

So expel me slowly,

and kill me quickly,

beneath my olive tree,

with Lorca ...

"جدائی کا ایک اشارہ (gesture) ہے جو یہاں سے وہاں تک محیط ہے، درد کا شہر ہے جس کا ساتھ چھوٹ کر ایک بار پھر وہی ماجرا بننے لگتا ہے جو تقدیر کی طرح ناگزیر ہے۔ اندلس کے شہر اور ان کی تاریخ کا وہ مخصوص لمحہ اس ناول کے پیچیدہ معنیاتی نظام میں ایک متعین مقام کے حامل نظر آنے لگتے ہیں اور اندلس کا یہ invocation، محمود درویش کی نظم کی طرح مگر اس سے مختلف انداز میں متحرک، جو نمائشی ہے نہ آرائشی اور نہ محض "اسلامی تاریخ" کے کسی مخصوص شاندار تصور کے لیے خراجِ تحسین ـــ اس قصّے کی تعبیر میں یوں گندھا ہوا ہے کہ ناول نگار کے اس vision کو مکمل کرنے میں سازگار ہوتا ہے جو اس ناول میں آشکار ہے۔ اندلس کے اس ذکر سے نہ تو ماضی کے لیے ناسٹلجیا کا احساس پیدا ہوتا ہے اور نہ مفروضہ شان شوکت سے تسکین و تسلّی کا سامان۔ انتظار حسین کے لیے ماضی اس سے کہیں زیادہ پیچیدہ طریقے پر عمل پیرا ہوتا ہے۔ لمحۂ موجود کی اتھاہ میں ماضی کے قصّے کی تکرار ہی نہیں تکمیل بھی ہوتی ہے۔ ایک قصّہ دوسرے میں مکمل ہوتا ہے، ایک یاد سے دوسری یاد لو دے اٹھتی ہے اور ایک شہر کو پچھلے شہروں کی واردات ہم پر منکشف کر دیتی ہے کہ جس کے تانے بانے سے باہر نہیں نکل سکتے۔ عبدالرحمٰن الداخل کے حوالے سے ایک مقام میں رچ بس جانے اور اس زمین میں جڑ پکڑ لینے کے احساس سے شروع ہو کر ناول جنگل کی رات کی طرح اجنبی بن جانے والے شہر پر ختم جاتا ہے جہاں چراغ روشن نہیں ہے، تندور ٹھنڈے پڑے ہیں اور باب الرملہ میں جلتے ہوئے ورق راکھ کی طرح اُڑ رہے ہیں ـــ یہ انجام بھی آغاز میں مُضمر تھا۔ جن لوگوں نے یہ نہیں جانا انہوں نے ہزیمت اٹھائی کہ ان کے شہر کا ماجرا بھی تاریخ کے اسی عمل کو پوری سفاکی کے ساتھ دُہرا کر انہیں بے یار و مددگار چھوڑ دے گا۔ اس شہر کا احوال ناول نگار کو تاریخ کا ایک پورا سبق پڑھنے کا موقع فراہم کرتا ہے۔ تب جا کر احساس ہوتا ہے کہ یہ کراچی ہی میں ممکن تھا۔ قومی تاریخ کے ایک خاص موڑ پر یہ شہر جس predicament میں مبتلا ہوا ـــ انتظار حسین کے الفاظ میں آشوب ـــ اس کے مضمرات اس شہر کے گلی کوچوں کے پابند نہیں بلکہ ایک مسلسل، ناختتم ثقافتی و قومی زوال کے عناصر ہیں جس میں اس آشوب کی وجہ سے ایک تیزی سے آ گئی ہے اور طوفان کے اندر سے خدوخال اُبھرنے لگے کہ یہاں

داؤ پر جو لگا ہے وہ پورا ایک ملک ہے جس کو منزل جان کر ان کرداروں نے سفر کیا اور اب اسے شکست و ریخت کے اسی انجام پر پہنچا ہوا دیکھ رہے ہیں جو اس سے پہلے کے دیار کا مقسوم تھا۔

اندلس کے invocation کے لیے کراچی مناسب مقام بن گیا۔ یہ اس شہر کی واردات کا ان مٹ حوالہ ہے، ایک نیا موڑ جو دراصل بہت پرانا ہے۔ انتظار حسین کی آواز میں محمود درویش کی سی تھرتھراہٹ ہی نہیں، مولانا حالی کے مسدس کی صدائے درد مند بھی شامل ہو جاتی ہے۔

یہ وقتِ دعا ہے، ان کے کردار جان گئے ہیں مگر خاصۂ خاصانِ رسل کو پکارنے کی تاب نہیں رکھتے۔

بس ایک بلی بیچ راستے میں بیٹھی تاک لگا رہی ہے کہ وہ اب کیا کریں گے۔ وہ جو کچھ بھی کریں، ناول کے صفحات سے باہر رہیں گے۔

وقت کے پاس ان کے لیے کوئی مرہم نہیں ہے۔

اور نہ تاریخ کے پاس، جو ڈیرک والکاٹ کی دل خراش نظم کے مطابق، خود سمندر ہے۔

''سمندر نے تم سے کیا کہا؟'' افضال احمد سید کی نظم میرے سامنے وہ سوال لے آتی ہے جو میں پوچھنا چاہتا ہوں۔

یہ شہر سطحِ سمندر سے نیچے ہے اور وہ شخص خوابوں میں راستہ بھول چکا ہے۔

سمندر نے مجھ سے شاید صرف اتنا کہا تھا۔

O

''آگے سمندر ہے''۔۔۔ سمندر کون سا ہے اور کس کے آگے آرہا ہے؟ ناول کے عنوان میں جو تلمیح ہے، اس کا بھی ذکر ہونا چاہیے۔ یہ فقرہ اس وقت کے صدر پاکستان جنرل محمد ایوب خان سے منسوب ہے۔ یہ فقرہ ایک طویل عرصے تک پاکستان کی سرکاری نہیں بلکہ متراوف اور سینہ بہ سینہ چلنے والی تاریخ میں زیرِ گردش رہا۔ اس نے ایک urban legend کی سی حیثیت اختیار کر لی جس کے بارے میں طرح طرح کی قیاس آرائیاں اور تاویلیں پیش کی جاتی رہی ہیں۔ بعض مبصرین نے اسے بعید از حقیقت اور محض افواہ طرازی قرار دیا۔ یہ فقرہ کتنی حقیقت ہے اور کتنا فسانہ، اس کے ہونے سے زیادہ اس کا گمان اہم ہے جس نے ناول نگار کے تخیل کو مہمیز دی اور یوں ناول کا ایک پہلو متعین ہوا۔

تاہم فقرے کے اصل ماخذ کا تاریخی حوالہ بھی موجود ہے۔ عقیل عباس جعفری نے پاکستان کے اہم واقعات پر مشتمل حوالہ جاتی کتاب ''پاکستان کرونیکل'' (ص ۲۳۷) میں یکم دسمبر ۱۹۶۳ء کی تاریخ کے ساتھ درج ہے کہ ایوان صدر میں بنیادی جمہوریتوں کے نو منتخب ارکان کے سامنے اپنے آپ کو صدارتی امیدوار کے طور پر پیش کیا اور اس دوران یہ فقرہ بھی کہا۔ اس حوالے کے مطابق ان الفاظ کا شدید ردعمل ہوا اور ''یہ الفاظ آج تک بطور استعارہ استعمال ہوتے ہیں۔''

اس فقرے کے افسانوی مضمرات اپنی جگہ لیکن یہ بات توجہ طلب ہے کہ ایوب خان کے دورِ حکومت کے بارے میں جو سرکاری بیانیہ باقاعدہ وضع کیا گیا اور جسے اس وقت مدحیہ اور بعد میں قدرے دفاعی انداز سے پوزیشن کیا گیا تھا، اس میں ایسی باتوں کو نظر انداز کیا جاتا ہے۔ ایوب خان کے قریبی ساتھی اور پاکستان کے افسر شاہی کی ایک اہم کردار الطاف گوہر نے، جو خود افسانوی انداز کی حیثیت نظر آتے ہیں، صدر موصوف کی سوانح کے طور پر پوری ایک کتاب لکھ ڈالی جسے

ان کی شخصیت سازی اور پس از مرگ بحالی کی منضبط کوشش قرار دیا جا سکتا ہے، مگر اس ضخیم کتاب میں اس طرف کوئی اشارہ نہیں کیا اور نہ ان کے اس نوع کے خیالات کے اختلافی ہونے کا ذکر چھیڑا۔"[۴۷]

اس کے باوجود تاریخ ایک جگہ خاموش کر دی جائے تو کسی اور موقع پر بولتی ہے۔ ایوب خان کے ذہن میں اس طرح کی تجویز سے مماثل ایک حوالہ عابدہ سلطان کی خودنوشت سوانح میں موجود ہے۔ عابدہ سلطان کا تعلق بھوپال کے حکم راں خاندان سے تھا اور وہ بیگم بھوپال کی مسند چھوڑ کر پاکستان چلی آئی تھیں۔ انہوں نے اس خودنوشت میں ایوب خان سے اپنی ملاقات کا احوال درج کیا ہے کہ انہوں نے فرمائش کی کہ ہندوستان چلی جائیں اور اپنی گدی سنبھال لیں۔ اس وقت کسی سمندر کا نہیں، پنڈت نہرو کا سامنا تھا۔"[۴۸]

ایوب خان کردار کے طور پر یا کسی براہ راست حوالے کے ذریعے اس ناول میں سامنے نہیں آتے۔ ان کا ذکر ایک اور حوالے سے خالدہ حسین کے ناول "کاغذی گھاٹ" میں آیا ہے جہاں وہ کالج کی نوجوان طالبات کے لیے ایک وجیہہ اور دلکش شخصیت کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔

"ایوب خان کی وجاہت نے سب کے دلوں میں جھنڈے گاڑ دیے تھے۔ وہ فوجی تھا یہ تو کبھی خیال ہی نہ آتا۔ آمر، آزادیِ اظہار کا غاصب۔ سب کچھ سر کے اوپر سے گزر جاتا۔ اسے اور بہت سی لڑکیوں کو تو وہ کلارک گیبل نظر آتا۔ ان دنوں کالج کی لڑکیوں کا محبوب مشغلہ "گون وِد دی وِنڈ" دیکھنا تھا۔ کلارک گیبل کی وجاہت اسے کیا، سب لڑکیوں کو بے حد مسحور کرتی تھی۔ اور ایوب خان بھی اپنے بلند و بالا قد اور تیکھے خطوط اور صاف شفاف رنگ کے ساتھ فرانٹے کی انگریزی بولتا تو ہر طرف وہی وہ نظر آتا۔ دراصل غلام محمد اور خواجہ ناظم الدین کے بعد ایسا خوش وضع سربراہ بہت ہی خاص نظر آنے لگا......"

مرکزی کردار کے ان خیالات پر اس کی دوست افروز آگے چل کر تنقید کرتی ہے اور اسے آمریت پرست قرار دیتی ہے: "تم آمریت پرست ہو۔ ہر مضبوط، بھاری بھرکم شخصیت اور رعب دار بلکہ میں تو کہوں گی اوٹو کریٹ انہیں اچھا لگتا ہے۔ اس کی گود میں تم اپنے آپ کو محفوظ محسوس کرتی ہو......"[۴۹]

کالج کی نوجوان طالبات ہی نہیں، ایوب خان کی شخصیت پرستی میں چھوٹے بڑے بہت سے ادیب شامل ہو گئے، جن میں اشفاق احمد اور بانو قدسیہ خصوصیت کے ساتھ نمایاں تھے اور جسے پاکستان کی ادبی تاریخ کا ایک محیر العقول باب سمجھنا چاہیے۔ بہرکیف، اس نوع کا کوئی حوالہ "آگے سمندر ہے" میں عنوان کے باہر نہیں ہوتا۔ اور یہ ذکر آتا بھی کیسے؟ پاکستان میں جو سیاسی و معاشرتی اکھاڑ پچھاڑ جاری تھی، جو بھائی اور جواد جیسے لوگ جلد ہی حاشیے پر آ گئے اور اپنی زندگیوں میں ایک معنویت رکھنے کے باوجود نئے راستے پر گامزن ملک کے لیے irrelevent بن کر رہ گئے۔

خالدہ حسین نے اپنے مرکزی کردار کے شخصیت سے fascination کو سیاسی اور قدرے تلخ انقلابی سیاسی تبصرے کے مقابل رکھ کر ایک جدلیاتی کشاکش ظاہر کر دی ہے۔ انتظار حسین نے آمر کے عطا کردہ لسانیاتی پیرائے کو استعمال کرتے ہوئے اور اسے مرکزی بنانے کے باوجود آمر کی پرچھائیں تک کو ناول میں داخل نہیں ہونے دیا جب کہ مرکزی کردار اس کے سیاسی عواقب سے باخبر بھی ہیں اور اس کا نتیجہ ایک طرح سے بھگت رہے ہیں۔ انتظار حسین کا جاری کردہ verdict بہت کڑا ہے اور اس میں معافی کی کوئی گنجائش نہیں۔

پاکستان کے اُس وقت کے صدر مملکت کے جس فقرے سے انتظار حسین نے ناول کا عنوان اور مرکزی حوالہ حاصل کیا

ہے۔اس میں علم بلاغت کے حوالے سے خوبیاں تو یقیناً موجود ہوں گی لیکن اس میں ایک تاریخی فقرے کی مسخ شدہ شکل تقریباً پیروڈی کے طور پر شامل ہوگئی ہے۔ اگر فقرے کی دھار میں شعوری کاوش کا عمل دخل نہیں ہے تو یہ بات پھر اور بھی زیادہ معنی خیز ہوجاتی ہے اور سابق صدر تاریخ کے تناظر سے نکل کر ناول کے ضمن مضمون کا ایک حوالہ بن جاتے ہیں، اپنے پورے قد قامت کے باوجود ضمنی حوالہ۔

سمندر کی قربت (approximation) کے حوالے سے جو جملہ مشہور ہے اور تاریخی روایات میں دہرایا جاتا رہا ہے، وہ طارق بن زیاد سے منسوب ہے۔

''پیچھے سمندر ہے......''

سمندر کی سمت نمائی کے سیاق وسباق بھی قابل توجہ ہیں۔ اندلس کی تاریخ میں مرقوم ہے کہ ۹۲ھ میں طارق بن زیاد ''مجاز الزقاق'' (جس کو اب آبنائے جبل الطارق کا نام دیا جاتا ہے) پار عبور کر کے اس ساحل پر پہنچا جس کا نام بعد میں جبل الطارق ہوگیا۔ جو انگریزی میں جبرالٹر بن گیا۔ اپنے سپاہیوں سے طارق بن زیاد کے خطاب کا آغاز اس طرح کیا گیا ہے:

''اے لوگو! بھاگ کر کہاں جاؤ گے؟ پیچھے سمندر ہے اور آگے دشمن۔ بخدا تمہارے لیے اس کے سوا کوئی چارہ نہیں کہ ڈٹ جاؤ اور کھرے ثابت ہو۔ جان لو کہ اس جزیرے میں تمہاری حیثیت اس یتیم سے بھی گئی گزری ہے جو کسی لئیم کی ضیافت میں آ موجود ہو......''[5]

خطبے کے اس آغاز میں بلاغت ہے اور موقعے کی مناسبت سے اس کا خاص سبب ہے۔ سمندر پیچھے ہونے سے طارق بن زیاد کا اشارہ آگے کی سمت دیکھنے (forward looking) اور مستقبل کی جانب ہے جب کہ صدر مذکور کے فقرے میں ماضی کا ذکر طعنے کے طور پر آیا ہے۔ سمندر ان کے لیے راستے مسدود ہوکر رہ جانے اور منزل کی گم شدگی کا اشتباہ ہے۔

دیوار پر ہلنے والی پرچھائیوں کی طرح ثانوی کرداروں کا ایک شکست ناول میں داخل ہوجاتا ہے جس وقت جمو بھائی، جواد کو اپنے دوستوں، ملنے والوں کے مخصوص ''سیٹ'' میں متعارف کراتے ہیں۔ ان کا آپس میں میل جول، بار بار دہرائے جانے والے رٹی سے فقرے اور مذاق ان کی انفرادیت کی قیمت پر ان کے گروہی خواص کو نمایاں کرتے ہیں۔ یہ کراچی میں آن بسنے والے لوگ ہیں جو ''مہاجر'' کہلاتے ہیں، جس طرز زندگی کو پیچھے چھوڑ آئے ہیں اس کی باقیات ان کے عمل اور رویے پر جا بجا اس طرح اثر انداز ہوتی ہے کہ ان کی شخصی انفرادیت اور اس کے حالات و واقعات سے زیادہ ہمیں ان کا myopic view اور ان کی closed سماجی زندگی سے واسطہ پڑتا ہے۔

مختلف شہروں سے وارد ہوکر کراچی شہر میں بس جانے والے لوگوں کو ایک خاص ''ٹائپ'' بنتے ہوئے اور ایک گروہی نفسیات اختیار کرنے کا جو مرحلہ اس ناول میں بیان ہوا ہے، وہ اس سے پہلے ایک اور ناول میں بھی بڑے واضح انداز میں سامنے آیا ہے۔ یوں بھی یہ کیونکر ممکن تھا کہ تقسیم، ہجرت اور نفسیاتی کیفیات سے متعلق کوئی بات اٹھے اور اس میں ''آگ کا دریا'' کا حوالہ نہ آئے۔ ایک مقام پر جب چمپا ادا سی کے ساتھ بارش کا انتظار کررہی ہے، اس کے والد اور چچا مسلم لیگ کے اجلاس میں شریک ہوکر آئے ہیں:

''راجہ صاحب محمود آباد جب بھی بنارس آتے چمپا کے والد ان کی خدمت میں حاضر ہوتے اور پاکستان کے مطالبے پر تبادلہ

خیال کرتے۔ پاکستان بنا تو مراد آباد تک کا علاقہ تو اس میں ضرور شامل ہوگا، کیا وجہ کہ مغربی اضلاع میں مسلمان زیادہ طاقت ور ہیں چمپا کے والد اظہار خیال کرتے۔

''اے واہ۔ مراد آباد پاکستان میں شامل ہو جائے اور ہم کاشی والے کہاں جائیں۔'' چمپا کی والدہ چمک کر کہتیں۔

''ابی تم پوربیوں کا کیا ہے۔ چلو تم کو بھی بلالیں گے۔'' ان کے والد ٹھٹے کا کش لگا کر مذاقاً جواب دیتے۔ ان مبہم اور جذباتی بنیادوں پر یہ لوگ سیاست سے کھیل رہے تھے......'' (آگ کا دریا، باب ۳۸)

یہ مبہم اور جذباتی بنیادیں تادیر باقی رہتی ہیں۔ صرف سیاست میں نہیں، زندگی کے بہت سے معاملوں میں۔ تقسیم پر اصرار کے باوجود اپنی پرانی جگہوں کو چھوڑ نہ سکنے کی کیفیت کو کمال خوب محسوس کرتا ہے۔ وہ اس کے بارے میں سوال کرنا چاہتا ہے مگر جواب پانے سے قاصر ہے۔

''اب کیا ارادہ ہے؟'' کمال نے اپنے بابا سے پوچھا۔ ''کریا ہجرت کیجیے گا پاکستان؟''

''یہیں رہوں گا۔'' انھوں نے اطمینان سے جواب دیا۔ ''کوئی ہم بھگوڑے ہیں۔''

کمال ہکا بکا رہ گیا۔ ''مگر بابا آپ تو بڑی دھوم دھام سے مسلم لیگ میں شامل ہوئے تھے۔''

''ہاں ہاں تو پھر؟ پاکستان بن گیا، ٹھیک ہوا۔ اب اس کا یہ مطلب تھوڑا ہی ہے کہ سب بھاگ جائیں جہاں سے۔''

''آپ پاکستان کو اپنا جائز وطن سمجھنے کے باوجود ہجرت نہیں کرنا چاہتے۔ کیونکہ سوچتے ہیں کہ اس بڑھاپے میں کہاں دربدر مارے پھریں گے یا اس لیے کہ ہندوستان کو اپنا وطن سمجھتے ہیں اور اس سے محبت کی بنا پر اسے نہیں چھوڑ سکتے۔''

کمال آج قطعی طور پر معلوم کرنا چاہتا تھا کہ اس کے باپ اور اس کے باپ کی نسل کے لوگوں کی نفسیات آخر کیا تھی۔ ان کے آئیڈیلز، ان کی منطق، ان کی بہادری یا بزدلی۔

یہ رویے ناول کے کرداروں کو بھی ورثے میں ملے ہیں اور شعوری، لاشعوری طور پر وہ ان ہی پر کاربند ہیں۔ اس راستے سے ادھر ادھر ہونا ان کے لیے ممکن نہیں، گو کہ ان کو جلد ہی پتہ چل جائے گا کہ وہ مسدود راستے کے مسافر ہیں۔ یہ کردار اسی راہ پر گامزن ہیں جو ان کے ورود میں آنے سے پہلے متعین کر دی گئی تھی اور ان کے لیے اس کے سوا کوئی گنجائش نہیں۔

مصنف نے جھنجھلائے بغیر بلکہ قدرے تفنن کے ساتھ ان کے محدود رویے اجاگر کیے ہیں جب یہ اپنے پرانے علاقوں کے مخصوص قصباتی تعصبات کو رشتے ناتوں کے طے کرنے کے لیے زیادہ اہم سمجھتے ہیں اور نئی سماجی حقیقت سے آنکھیں چار کرنے کی ہمت نہیں رکھتے۔ یہ نئی سماجی حقیقت کیا ہے، مصنف ہمیں اس کا احساس نہیں دلاتا کہ یہ ان کرداروں کی رسائی سے باہر ہے۔ وہ اپنے مضحکہ خیز سے مدار میں گردش کیے جا رہے ہیں۔ جوگندر پال نے مختصر ناول ''خواب رو'' میں شہر کے اس طبقے کے اپنے ماضی میں جیے جانے اور اس سے باہر آنے پر رضامندانہ ہونے کو ''نیند میں چلنے'' سے تعبیر کیا ہے — شہر کا شہر آنکھیں کھول کر سو رہا ہے اور نیند میں چل رہا ہے۔ انتظار حسین نے ان کرداروں کی محدود زندگی پر اس طرح براہ راست تبصرے سے گریز کیا ہے اور نہ ان کے بارے میں اپنی دانستہ رائے کو علامت بنا کر پیرایے میں داخل کیا ہے۔ تو بھائی اور جواد دونوں کی اپنی زندگی کا سماجی رُخ ان کرداروں کے ذریعے سے نمایاں ہوتا ہے اور وہ لامحالہ کسی نہ کسی حد تک ان کا اثر قبول کر لیتے ہیں۔ ان کے دھرے سے نکل نہیں پاتے اور آخرکار انجام رسیدہ ہو جاتے ہیں۔

اس طبقے کے بعض مخصوص رویوں کی عکاسی مشتاق احمد یوسفی نے ''آبِ گم'' میں کی ہے جسے اپنی وضع کا ناول قرار دینا چنداں دشوار نہیں اور نسلی تفاخر انہیں تیز سے مزاج اور بوالعجبی کی طرف لے جاتا ہے جہاں ان میں تماشا بن کر رہ جانے کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جس پر یوسفی کا براں اسلوب تازیانے لگائے جاتا ہے۔ الفاظ کا یہ طمطراق قصے کی روانی کے لیے رکاوٹ سی بننے لگتا ہے اور بجائے خود اپنا مقصد، مگر یوسفی کا یہ انداز ناول کی وسعت میں پھر بھی سما سکتا ہے۔ ''حویلی'' کے مکین لاکھ کا گھر خاک ہونے کے باوجود (اگر وہ گھر بھی لاکھ کا تھا!) یہی نعرہ لگائے جاتے ہیں — ''یہ چھوڑ کر آئے تھے!'' اور یہ نعرہ جواد کی ذہنی دنیا سے دور نہیں جس میں پرانی حویلی کا نقشہ جما ہوا ہے اور اس نقشے کو ذہن پر مرتسم کیے ہوئے وہ کراچی میں اپنے شب و روز کا آغاز کرتا ہے اور انجام بھی۔ جو چھوڑ کر آئے تھے اسے چھوڑ نہ سکے اور جہاں پہنچ گئے تھے اسے تھام نہ سکے۔ وہ شہر میں کیا ہے، آئینہ خانے میں ہے جہاں کئی شکستہ آئینوں میں، کئی سطحوں پر اس کا قصہ دہرایا جا رہا ہے۔ اس تکرار کے باوجود وہ اپنے حالات کو بدلنے پر تیار ہوتا ہے اور نہ قصے کی ترتیب۔ یہ مجبوری اس کی اصل کہانی بن کر رہ جاتی ہے۔ اور وہ اپنی زندگی ہی کو نہیں، پورے ناول کو اس رنگ میں رنگ دیتا ہے، یوں پورا ناول اپنے کرداروں اور ان کی وجودی صورت حال کا function بن جاتا ہے۔

حواشی

(۱) ج(۳) انتظار حسین، آگے سمندر ہے، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۵ء

(۳) ج(۵) T.S. Eliot, East Coker, Four Quartets, Collected Poems, Faber, 1963

(۶) ج(۷) انتظار حسین آگے سمندر ہے

(۷) ج(۱۳) T.S. Eliot, Burnt Norton, Four Quartets, Collected Poems, Faber, 1963

(۱۴) No account of Mahfouz's life can be complete without mention of the Maqha (cafe) and the important role it played both in his life and in his fiction. In his youth, in common with men of his generation, the cafe acted as a social club...There personal and literary frendships were forged and many intellectual, heart- searching discussions took place... There is hardly a novel by Mahfouz in which the cafe does not repreoent a significant part of the scene, and there are several in which the cafe is the most important element in the setting.

Rasheed El-Enany, Naguib Mehfouz: Egypts Nobel Laureate, Hans Publishing, London. 2007.

(۱۵) مولانا الطاف حسین حالی، مسدس مد و جزر اسلام

(۱۶) محمد اقبال، مسجد قرطبہ، کلیات اقبال

(۱۷) ثروت حسین، آدھے سیارے پر، قوسین، لاہور، ۱۹۸۷ء

(۱۸) محمد اظہار الحق، کئی موسم گزر گئے مجھ پر، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۱۲ء

(۱۹) ج(۲۰) Maria Rosa Menocal, Foreword to Radwa Ashour, Granada, Translated from the

Arabic by william Granara, Syracuse Univrsity Prees, Syracuse 2003

(۲۶) ج (۲۳) Mahmoud Darwish, Eleven Planets At the End of the Andiulnsian Scene, if I were Another, Translated by Fady Joudah, Farror Strans Giroux. New York, 2009.

(۲۷) ج (۲۹) انتظار حسین، آگے سمندر ہے۔

(۲۸) Virginia Woolf, To the Lighthouse, op. cit

(۲۹) T.S. Eliot, Burnt Norton, Four Quartets.

(۳۰) انتظار حسین، آگے سمندر ہے

(۳۱) شاہ عبداللطیف بھٹائی، سرگھاتو، رسالہ شاہ عبداللطیف۔ مکمل رسالے کا اردو میں ترجمہ شیخ ایاز نے اور اس کے بعد آغا سلیم نے کیا ہے۔ اصل متن کے رنگ ڈھنگ کا بہتر اندازہ آغا سلیم کے ترجمے سے ہو سکتا ہے۔

(۳۲) قرۃ العین حیدر، سیتا ہرن

(۳۳) ماہرین سماجی علوم کے تجزیے اتنی وافر مقدار میں ہیں کہ یہاں ان کا حوالہ دینا بھی مشکل ہوگا۔

(۳۴) حسن منظر، وبا، شہرزاد، کراچی، ۲۰۰۹ء

(۳۵) نگہت حسن، جاگنگ پارک، شہرزاد، کراچی، ۲۰۱۰ء

(۳۶) فہمیدہ ریاض، کراچی، مشمولہ ہم لوگ، اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۳ء

(۳۷) محمد امین الدین، کراچی والے، شہرزاد، کراچی، ۲۰۰۹ء

(۳۸) Kamila Shamsie, The City by the sea Kartography

(۳۹) Mohammad Hanif, Our Lady of Alice Bhatti, Random House, New Delhi, 2011

(۴۰) Maniza Naqvi, A Matter of Detail, Sama Books, Karachi 2008

(۴۱) Anis Shivani, Karachi Raj, Fourth Estate, New Delhi, 2015

(۴۲) Bilal Tanweer, The Scatter Here is too Great

(۴۳) یہ گفتگو ناول کی اشاعت کے کچھ عرصے بعد ہوئی تھی اور انگریزی میں شائع ہوئی۔

(۴۴) Asif Farrukhi, Look At the City From Here, OUP, 2010

(۴۵) Mahmoud Darwash, op cit

(۴۶) قرۃ العین حیدر، آگ کا دریا، باب ۳۸

(۴۷) Altaf Gauhar, Ayub Khan: Pakistan's First Military Ruler, Sang-e-Meel Publications, Lahore, 1993

(۴۸) Mahmoud Darwish, If I were Another, Translated by Fady Joudah, Farrar Straus Giroux, New York, 2009

(۴۹) خالدہ حسین، کاغذی گھاٹ، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۰۲ء

(۵۰) طارق بن زیاد کے خطبے اور اس کے اردو ترجمے کے لیے ملاحظہ کیجیے: ڈاکٹر سید محمد یوسف، اندلس تاریخ و ادب، مدینہ پبلشنگ کمپنی، کراچی، ۱۹۹۹ء۔ ڈاکٹر یوسف اس شعبے کے عالم بے بدل تھے اور انہوں نے اپنی قابل قدر کتاب میں طارق بن زیاد سے منسوب اس موقع کی

مناسبت سے چند اشعار بھی درج کیے ہیں، مگر ساتویں صدی ہجری کے ابن سعید المغربی کی رائے میں یہ ابیات اونچے درجے کی نہیں۔
ڈاکٹر یوسف کے اپنے الفاظ میں:
''حقیقت میں یہ قول شاعر نہیں بلکہ ایک مردِ مجاہد کے سیدھے سادے، سچے اور پُرخلوص الفاظ ہیں جو اپنی سلطنت کو شکوہِ خسروی دے چکا تھا۔ اسلامی تاریخ کی اس شخصیت کا معاصر سیاسی رہنماؤں سے بین تضاد انتظار حسین کے ہاں کئی جگہ نمایاں ہوا ہے۔

●○●○●○●

آشوب سرا

ایک لکیر، اس سے تھوڑے فاصلے پر ایک اور لکیر، وقت اور مقام کے فیلڈز میں ساکن مگر اپنے سکوت کے مرکز میں متحرک، معنی خیز نقطوں کو جوڑنے سے ایک تصویر کا خاکہ مکمل کرتے ہوئے ہم ایک ناول سے دوسرے پھر تیسرے ناول کی طرف آئے ہیں۔ ناول سے ناول تک کے اس سفر سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ انتظار حسین کے ان ناولوں کو مختلف زاویوں سے دیکھا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کوشش ممکن بھی ہے اور مناسب بھی۔ لیکن ان ناولوں کو پڑھنے کے لیے ناول پڑھنے کے اس طریقے کو بھی پڑھنا ہوگا جو ہمارے ہاں عام طور پر رائج ہے اور جس کی بدولت ناول کے ناقدین بار بار ٹھوکر کھاتے ہیں اور سنبھل نہیں پاتے، اس کے باوجود ناولوں کے بارے میں سوال اٹھائے جاتے ہیں اپنے طریقۂ کار کے بارے میں نہیں۔ اور اسی وجہ سے روایتی، مروجہ آلات و اوزار (tools) زیادہ مفید ثابت نہیں ہو پاتے۔ جلدی چھوٹے اور چھوٹے پڑ جاتے ہیں جس کی وجہ سے نتیجہ غلط فیصلوں کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔

بظاہر انتظار حسین کے ناول بہت سادہ ہیں۔ ان کی سب سے بڑی مشکل یہی ہے کہ وہ پیچیدہ نہیں، سادہ معلوم ہوتے ہیں۔ ان میں معنویت یا سماجی تجزیہ سطح پر بکھرا ہوا نہیں ہے جسے دودھ کی کٹوری پر سے ملائی کی طرح آسانی کے ساتھ اُتار لیا جائے۔ اور نہ یہ ناول پہلی ملاقات پر اپنے بھید بھاؤ کھول دینے کے قائل ہیں کہ اپنے خواص سب پر عیاں کر دیں۔۔۔ خوبیاں یا خامیاں جو بھی کہہ لیجیے۔۔۔ ظاہری طور پر ان میں نہ تو کوئی ایسی جدت ہے جو بیان کے اگلے پچھلے پیرایہ ہائے اظہار کے بارے میں غور و خوض کرنے پر مجبور کرے اور نہ ایسی فکری صلابت کہ لنگوٹ کس کر میدان میں اُترنا پڑے۔ اس دریا کی طرح جس کی سطح بہت پُرسکون ہے مگر گہرائی کا اندازہ اوپر سے نہیں ہونے پاتا۔ اس کو جاننے کے لیے گہرائی میں اُترنا ضروری ہے، ساحل کی عافیت سے کھڑے ہو کر نظارہ کر لینے سے بات نہیں بنتی۔ انتظار حسین کے ان ناولوں کو "پڑھنے" کا خطرہ مول لیے بغیر نکتہ چینی اور اعتراض شروع کر دیے تو پھر اُلٹا یہ ناول ہی اپنے پڑھنے والے کو "پڑھ" ڈالیں گے۔

انتظار حسین کے تین اہم تر ناول یوں دیکھے جائیں تو اپنے آپ میں مکمل اور خود مکتفی ہیں لیکن ان کو سلسلہ وار پڑھا جائے تو ایک لڑی میں پروئے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ان میں یہ گنجائش سی نکل آتی ہے اور ایک ترتیب میں دکھائی دینے لگتے ہیں، کسی پرانے ایرانی قالین پر بنے ہوئے نقش و نگار کی طرح جن کا ہر حصہ اپنے آپ میں مکمل ہے اور ایک بڑی تصویر کا حصہ۔ جیسے "شجرِ حیات" کے موٹیف میں سے ہری شاخ پھوٹ رہی ہے، پھر تین شاخوں میں تقسیم ہو جاتی ہے اور ان پر ایک جیسی شکل صورت کے پرندے بیٹھے ہیں۔ تینوں ناول ایک دوسرے کے ساتھ conjunction میں آنے کے بعد ایک

دوسرے کی معنویت کو فزوں تر کرتے ہیں اور ان کے اندر ایک اضافی عنصر اپنی موجودگی کا احساس دلانے لگتا ہے جو کسی بھی ایک کتاب میں باضابطہ طور پر علیحدہ سے شناخت نہیں کیا جا سکتا تھا مگر ترتیب وار دیکھنے کے بعد اس کا اندازہ تینوں میں ہونے لگتا ہے۔ گویا اس ترتیب کی بدولت ان میں ایک اضافی قدر شامل ہو گئی ہے۔ اس طرح ایک نمونہ (pattern) سا ابھر کر سامنے آنے لگتا ہے اور اس نقش کا سراغ لگاتے ہوئے آگے چلیں تو ان تین علیحدہ ناولوں پر مشتمل ایک نیا کل سامنے آتا ہے جو اپنے اجزاء کے مجموعے سے بڑا ہے۔

خیال کی اس رو کے ساتھ آگے بڑھتے ہوئے یہ تجویز ذہن میں آتی ہے کہ ان تینوں ناولوں کو ایک ساتھ تہہ ہو جانے والی اور مل کر ایک پینل (panel) بنانے والی تہری روغنی تصویر tryptich کی طرح دیکھا جائے یا اس سے بھی زیادہ تین الگ ناولوں کا سلسلہ جو مل کر ایک ڈھیلے ڈھالے، غیر رسمی اور بے ضابطہ "سہ شاخہ" کے طور پر بھی __a loose , informal triology__ پڑھے جانے کا امکان اپنے اندر رکھتا ہے اور اس شکل سے ان کی ہیئت و معنویت میں کچھ ایسی باتیں سمجھ میں آتی ہیں جو جو ان کے مطالعے کے لیے ایک تناظر پیش کر رہی ہیں۔

ان تینوں ناولوں کو جو بات سب سے پہلے متحد الخیال بناتی ہے، وہ ان کے لکھے جانے کا محرک اور کمپوزیشن کے حالات ہیں جو تقریباً یکساں ہیں۔ اس امر کا اندازہ مجھے انتظار صاحب سے گفتگو کے دوران ہوا۔ ''بستی'' کی اشاعت کو ۲۵ برس مکمل ہو رہے تھے اور انگریزی ترجمے پر مشتمل ہندوستانی اشاعت کے لیے مجھے ان سے کچھ structured قسم کی گفتگو کرنے کے لیے کہا گیا لیکن ایک بار جو سلسلہ چھڑا تو بات دور تک نکل گئی اور درمیان میں اور بہت سی باتیں بھی آ گئیں۔ مگر یہ تو ہونا ہی تھا۔

باز دید کے مطالبے کو مسترد کرتے ہوئے انھوں نے کہا:

''اب پیچھے مڑ کر کیسا لگتا ہے، یہ میں نے ابھی پیچھے مڑنے کا عمل شروع نہیں کیا...... کیوں کہ میں ابھی تک یہ محسوس کر رہا ہوں کہ میں لکھنے کے عمل میں ہوں......''

اتنا کہہ کر وہ خلاف معمول اپنے ناولوں کا معاملہ بیان کرنے پر آمادہ ہو گئے:

''لیکن ناولوں کا معاملہ عجب ہے کہ جو بھی ناول میں نے شروع کیا وہ کوئی ہمارے ملک کی immediate socio-political situation تھی، کوئی ایسا آشوب ہمارے ملک کا جو ہم پر گزر رہا ہے اور جس نے مجھ پر اثر کیا اور اس کے ردعمل میں یا جواب میں میں نے قلم اٹھایا اور لکھنا شروع کر دیا۔ یہ چاروں ناول جو ہیں، وہ بالکل یعنی فوری جو صورت حال تھی، ہمارے ملک کے آشوب کی تھی۔ اس نے یہ ناول لکھوائے ہیں......''

چار میں سے تین کا ذکر کیا جائے، ایک ناول ''چاند گہن'' فی الوقت علیحدہ کیا جا سکتا ہے کہ اس کے اور اگلے ناول ''بستی'' کا درمیانی فاصلہ اتنا زیادہ ہے کہ اس اثناء میں بہت کچھ بدل گیا۔ ہاں، یہ ''لکھوائے'' کا لفظ بھی خوب ہے، اگرچہ تعجب خیز نہیں گویا کوئی غیر شخصی اور برتر قوت اس درجے حاوی آ گئی ہو کہ لکھنے والے کو اپنے تابع بنا کر اسے اپنی مرضی کے مطابق عمل پر مجبور کر رہی ہو۔ تخلیق کی بے محابا قوت اور اندھے لاشعوری جذبے کے زور کا ایسا احساس افسانہ نگار انتظار حسین کے ہاں محسوس نہیں ہوتا کہ اس کا فنی ضبط و نظم کا شعور اور کرافٹ پوری طرح خود آگاہ، اپنے آپ میں مگن اور سرشار لیکن تحریر کے ممکنہ تاثر یا impact سے باخبر نظر آتا ہے۔ ناولوں کے معاملے میں یہ غیر شخصی طاقت ''حالات'' کے نام سے بیان ہوتی

ہے اور اس کو انتظار حسین "آشوب" کا نام دیتے ہیں۔

آگے چل کر اپنی گفتگو میں جب ان سے پوچھا گیا کہ کیا "بستی" کو ان کی نظر میں کوئی خاص مقام حاصل ہے، تو انھوں نے کہا:

نہیں۔۔۔ میں ان تین ناولوں کو ایک سلسلے میں رکھ کر دیکھتا ہوں، چاند گرہن الگ ہے۔ "بستی"، "تذکرہ" اور پھر "آگے سمندر ہے" یہ تینوں ناول مجھے ایک کڑی نظر آتے ہیں کہ کس طریقے سے اس ملک میں آشوب در آشوب کا سلسلہ پیدا ہوا تو وہ اس کی نشاندہی کرتے نظر آتے ہیں اور ہر ناول کسی ایک آشوب کے حوالے سے لکھا گیا ہے۔ بستی کا تو ذکر آ گیا، تذکرہ جو ہے، وہ بھی ایک خاص زمانہ تھا جب میں نے یہ لکھا تھا اور وہ شاید ضیا الحق کا زمانہ تھا اور "آگے سمندر ہے" کا وہ زمانہ ہے جب ایک آشوب پیدا ہوا تھا جس کا میں نے حوالہ بھی دیا جس کا اس وقت کراچی ایک سمبل بن گیا تھا، اس آشوب کا۔ تو یہ تینوں ناول ایک سلسلے میں...... اسے triology تو نہیں کہتا، لیکن کسی نہ کسی طریقے سے یہ ناول ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔

گفتگو کے دوران triology کا لفظ آ گیا تو انھوں نے صراحت کر دی کہ یہ کوئی پہلے سے طے شدہ منصوبہ نہیں تھا یا خاکہ جس کی تیاری کے بعد رنگ بھر دیے گئے:

"نہیں یہ triology کا تو مجھے یکا یک اس وقت خیال آیا جب یہ باتیں ہو رہی ہیں۔ کبھی میں نے اس طریقے سے اسے نہیں سوچا لیکن اس وقت مجھے یہ خیال بھی آیا کہ یہ تینوں ناول جو ہیں، وہ ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ اپنی قومی صورت حال کے حوالے سے......"

اس صورت حال کے حوالے سے "آشوب" کے لفظ کو وہ مخصوص معنی میں ایک اصطلاح کی طرح استعمال کرتے ہیں۔ اردو کی کلاسیکی لغت میں آشوب ایک اصطلاح کے طور پر بھی قائم ہے اور "شہر آشوب" کے نام سے شاعری کی باضابطہ صنف بھی۔

سودا کا ہجو یہ قصیدہ خاص طور پر کلاسیک کا درجہ رکھتا ہے۔ اسی طرح ان ناولوں کو انتظار حسین کا شہر آشوب قرار دیا جا سکتا ہے، اس فرق کے ساتھ کہ نظم کے بجائے نثر میں لکھا گیا ہے۔ اسی باوصف یہ جدید اردو ادب میں اپنی نوعیت کا انوکھا تجربہ ہے۔

اردو شاعری میں شہر آشوب کی روایت کی کلاسیکی تعریف ان ناولوں کے اس پہلو کو سراہنے میں مفید ثابت ہو سکتی ہے۔ مستند ترین تعریف کا درجہ غالباً مولوی نجم الغنی رامپوری کی "بحر الفصاحت" کو ملنا چاہیے جو اپنے موضوع پر ایک انسائیکلوپیڈیائی انداز کی کتاب ہے۔ "آب حیات" کے آزاد کی طرح مولوی نجم الغنی کو دور قدیم کے گزر جانے کا رنج ہے مگر وہ نئے انداز کا استقبال کھلے دل سے کرتے ہیں۔ چنانچہ "طرز قدیم و جدید" کے عنوان کے تحت لکھتے ہیں:

"لہٰذا اب اہل کمال کی ایک ایسی جماعت پیدا ہوگئی ہے جو ایشیائی طرز قدیم کی انشاء پردازی میں کامل دستگاہ رکھنے کے علاوہ زبان انگریزی کی لٹریری قابلیت میں ماہر ہے اس لیے مغربی خیالات کو نرالے استعاروں نئی تشبیہوں انوکھی ترکیبوں اور

لفظوں کی عمدہ تراشوں سے ایشیائی لباس پہنانے میں ساعی رہتی ہے۔ ان لوگوں نے طبیعت طرز سخن کو بدل کر فن شاعری کو سہل کیا اور ایشیائی عاشقانہ خیالات کو قدرتی مضامین کے سانچے میں ڈھالا ہے جب سے ایشیائی طرز قدیم میں مغربی انشا پردازی کا رنگ مل کر ایک طرز جدید پیدا ہوگئی جو حد درجہ دل چسپ اور دلکش ہے۔ اس کی اشاعت اخبارات کے ذریعے سے روز افزوں ہونے لگی......''

اس بیان کے آخر میں وہ قدرے افسوس کے ساتھ لکھتے ہیں:

''اب اردو کی نظم ونثر دونوں چیزیں نہایت آسان ہوتی جاتی ہیں کیوں کہ نظم اردو کی قیود کی مجبوریاں قدیم شاعری کی تقلید نہیں کرنے دیتیں اور نہ اگلا رنگ زمانۂ حال کے مذاق کے موافق ہے۔ خدا جانے شدور افگنان زمان استقبال کیا قیامت برپا کریں گے مگر حیف کہ اس وقت میں ہم نہ ہوں گے......''

مولوی صاحب کو یہ جان کر ضرور تعجب ہوتا کہ شور افگنان زمان استقبال میں کوئی ایسا بھی شخص ہوگا جس کی نثر کے سمجھنے کے لیے شاعری کے بارے میں ان کی عرق ریزی و جاں فشانی کام آئے گی۔ مولوی نجم الغنی نے قاموسی نوعیت کے مواد کو ترتیب دینے کے لیے داستانی انداز میں مختلف موضوعات موتی کے عنوان کے تحت انھوں نے ''شعر کی تفصیل باعتبار اقسام نظم'' بیان کرتے ہوئے، ''بیان شہر آشوب'' میں لکھا ہے:

''شہر آشوب اسے کہتے ہیں کہ ملک کی بربادی اور ویرانی اور تباہی اور اہل ملک کی مصیبت کا حال لکھا جائے۔''

یہ بیان ان ناولوں کے حوالے سے محل نظر ہے۔ البتہ مثال میں داغ کے شہر آشوب کے تین بند نقل کیے گئے ہیں، جو اپنے طور پر دل چسپ ہیں اور کہیں کہیں اس موضوع کے قریب پہنچ جاتے ہیں۔

فلک نے قہر و غضب تاک کر ڈالا
تمام پردۂ ناموس چاک کر ڈالا
یکا یک ایک جہان کو ہلاک کر ڈالا
غرض کہ لاکھ کا گھر اس نے خاک کر ڈالا
جلی ہوئی دھوپ میں شکلیں جو ماہتاب کی تھیں
کھنچی ہیں کانٹوں میں جو پتیاں گلاب کی تھیں

اس کے فوراً بعد وہ ذکر کرتے ہیں کہ ''رام پور کے کتب خانے میں ایک ضخیم مثنوی شہر آشوب کے نام رکھی ہے اس میں قوم کسبی کی چالاکیاں فریب دھوکہ بازی اور بداعمالی دکھائی گئی ہے اور اطراف ہندوستان کے اکثر شہروں کی نامور کسبیوں کے مکرودغا کا کچا چٹھا بیان کیا ہے......'' شہر آشوب کے نام سے اس قسم کے شکوہ شکایت کی طرف ذہن منتقل ہو جاتا ہے مگر افسوس کہ ہمارے مصنف کو اس سے کوئی علاقہ نہیں ورنہ یہ داستان دامن دل کو کھینچتی ہے کہ ادھر بھی نظر دوڑائی جائے۔

ہماری اس وقت کی ضرورت کے لیے مولوی نجم الغنی کی ''بحرالفصاحت'' سے زیادہ مناسب اور ہمارے آپ کے زمانے سے زیادہ قریب تعریف شمس الرحمٰن فاروقی کی مرتب کردہ بہت مفید کتاب ''درس بلاغت'' کے باب ہشتم ''اقسام شعر'' میں درج ہے، جو نسیم احمد کا تحریر کردہ ہے (جو یقیناً ہندوستان کے ادیب اور ناقد ہیں، پاکستان کے اپنے ہم نام سے یکسر مختلف اور امتیاز کیے جانے کے لائق!)[۳] انھوں نے لکھا ہے:

"یہ وہ صنف سخن ہے جس میں بربادیوں اور تباہ کاریوں کا ذکر نہایت دردمندی کے ساتھ کیا جاتا ہے۔ یہ بربادی کسی شہر، ملک اور خطے کی بھی ہوسکتی ہے۔ کسی عہد کی بھی۔ کسی معاشرے اور جماعت کی بھی۔ بے بسی، پستی اور مفلوک الحالی اس کے موضوعات ہیں......"

آگے چل کر انھوں نے صراحت کی ہے کہ:

"شہر آشوب کی صنفی شناخت اس کے مخصوص موضوع کی بنا پر ہوتی ہے، اس کے لیے کوئی ہیئت مخصوص نہیں کی گئی....."

انھوں نے مثالوں کے ذریعے اس امر کا ذکر بھی کیا ہے کہ ہیئت کو اساس بنانے سے الجھن پیدا ہو جاتی ہے۔ چناں چہ سودا اور نظیر اکبرآبادی نے غزل اور مسدس کی ہیئت میں شہر آشوب لکھے ہیں جس سے سوال قائم ہوتا ہے کہ صنفی شناخت کے لیے کیا چیز زیادہ اہم ہے، موضوع یا ہیئت۔ وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

"اس صنف کے معاملے میں ہیئت کا اصول کام نہیں دے سکتا۔ لہٰذا اس کی شناخت کے لیے اساس صرف موضوع بنے گا۔"

گویا موضوع مقدم ہے اور اس کی مناسبت سے ہیئت کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ اسی اصول کے تحت، تخیل میں ذرا گنجائش پیدا کرتے ہوئے with a stretch of the imagination___ اپنے موضوع اور اس موضوع کے تئیں اپروچ کے لحاظ سے ان ناولوں کو نہ صرف یہ کہ شہر آشوب کے طور پر پڑھا جا سکتا ہے، بلکہ اس صنف کے اطلاق سے ان ناولوں کے معنیاتی نظام کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

پختگی کے دور کے یہ تینوں ناول فنی کامیابی اور ادبی وقعت کے لحاظ سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں مگر اس کے باوجود تینوں میں یہ نقطہ مشترک ہیں کہ ان کی اساس ایک نہ ایک قومی آشوب پر ہے، اس طرح وہ آشوب کے دور کی پیداوار ہیں۔ مصنف نے ان میں سے ہر ناول کو کسی اجتماعی بحران کے زمانے میں concieve کیا اور ان واقعات کے تئیں اپنے response کے طور پر تحریر کرنا شروع کیا۔ ان کا response صحافیانہ نہیں ہوتا اور ہر مرتبہ ان کو ماضی کی راکھ کریدنے پر مجبور کرتا ہے۔ قومی اور اجتماعی زندگی سے گہرا رابطہ انتظار حسین کے افسانوں کی منفرد خصوصیت ہے لیکن یہ خاصیت ان ناولوں میں اور بھی نمایاں نظر آتی ہے۔ افسانوں میں، خاص طور پر ابتدائی دور کے افسانوں میں عصری حوالے بنیادی حیثیت نہیں رکھتے لیکن یہ ناول اپنے لحاظ سے امور مملکت پر رواں تبصروں کو اپنے سموئے ہوئے ہیں۔ حال کی نقشہ کشی میں ان کو انفرادی و قومی ماضی بھی رہ رہ کر یاد آتا ہے اور حال میں شامل ہو کر ساری صورت حال کے بارے میں حکم لگاتا ہے۔ حالات پر دو ٹوک اور براہ راست تبصرہ ان ناولوں کے اجزائے ترکیبی میں شامل ہے۔

ان تینوں ناولوں سے مل کر بننے والی مجموعی تصویر پاکستان کا نقشہ ہے۔ اور یہ نقشہ چوں کہ ناول کی صورت میں بنا ہے اس لیے یہ نقشہ اس طرح کا ہے جیسا ناول نگار کے گمان میں آیا۔ اس دور کے بڑے لکھنے والوں میں مارگریٹ ایٹ وڈ کو صاحب بصیرت ہونے اور یہ ہونے کا اعزاز حاصل ہے، یہ اور بات ہے کہ اس کے dystopic وژن کی وجہ سے بعض لوگ جز بز ہونے لگتے ہیں۔ بہرکیف، ایٹ وڈ کی ایک بات نے مجھے اس سے آگے کی راہ سجھائی۔ ترکی کے معروف ناول نگار اور حان پامک کا ناول "برف" انگریزی زبان میں شائع ہوا تو کتاب کا تعارف کراتے ہوئے اس ناول نگار کی ایک اہم خصوصیت کو باقاعدہ طویل المیعاد منصوبہ قرار دیا:

"Snow" is the latest entry in Pamuk's long-time project: narrating his country into

being.[4]

اس نوع کے پروجیکٹ کا امکان مجھے انتظار حسین کے حوالے سے معنی خیز معلوم ہوا۔ حالاں کہ ایٹ وڈ کی اس بات سے مجھے اب اختلاف بھی ہے۔ وہ یقیناً اس امر سے باخبر معلوم نہیں ہوتی کہ پاک کا ملک اس سے پہلے ہی بیان کے ذریعے وجود میں آچکا ہے۔ بیثار کمال اور دوسرے صاحبِ فن و بصیرت یہ فریضہ سرانجام دے چکے ہیں اور ان کی کتابوں سے ان کے ملک کے خدوخال افسانے کی شکل میں ڈھلتے ہوئے آسانی کے ساتھ دیکھے جاسکتے ہیں۔ پاک نے یہ بیانیہ ورثے میں پایا اور اپنے طور پر اس میں اضافہ کیا۔ اس کے ناولوں میں یہ ملک ایک نئے بیانیے میں نئے سرے سے ڈھلتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ تاہم یہ ملک نیا نہیں ہے۔ بیانیہ نیا ہے۔ پاک کا بیانیہ۔

انتظار حسین کے ان ناولوں میں بھی ایک ملک بیان کی حدوں میں داخل ہونے کے بعد دکھائی دیتا ہے۔ وطن کا مطلب اب ایک بیانیہ ہے جو ہمارے چاروں طرف اور اردگرد موجود ہے، جسے ایک افسانہ نگار نے قائم کیا ہے اور اس بیان کے بارے میں کسی نوع کا تنقیدی رویّہ قائم کرنے میں یہ امر بھی منحصر ہے کہ ہم اس وطن کو ایک بیانیے کے طور پر کس طرح پڑھنا چاہتے ہیں۔ میرا دیس جو زرد پتوں کا بن تھا، اب ناول کا فن ہے۔

ایٹ وڈ نے جو گمان پاک کے تئیں قائم کیا ہے، انتظار حسین کا معاملہ اس کے برخلاف ہے۔ وہ ناولوں کے اس سلسلے میں ملک کو بنتے، قائم ہوتے بیان میں نہیں ڈھال رہے۔ ان کا ناول وقت سے شروع ہوتا ہے اور داستان یا "نادر" وقت، موجودہ وقت میں ہوتا ہے تو ملک پہلے ہی وجود میں آچکا ہے۔ وہ ملک کا گزٹ ریکارڈ کررہے ہیں کہ ملک ایک بحران سے گزر کر دوسرے، پھر تیسرے بحران میں کیسے آیا اور وہی ملک جو افسانوں میں بڑے اہتمام سے لکھا گیا تھا، شکست و ریخت کا شکار ہو کر non-being کی اس منزل میں بیان کے سہارے کیسے داخل ہو رہا ہے۔

اردو میں 'سہ شاخہ' یا triology کی کوئی باضابطہ روایت ہے اور نہ انتظار حسین ایسے دستور کے آگے سرِ تسلیم خم کرنے والے۔ مغرب سے آنے والی فکشن کی روایات کو وہ بڑی خوش دلی سے قبول کر لیتے ہیں مگر اپنے لہجے میں ڈھالنے کے بعد۔ یہی 'سہ شاخہ' کے اس تصور کے ساتھ ہوا ہے جو یونانی تھیٹر میں باہمی منسلک ڈراموں سے لے کر مغربی ناول تک پہنچا ہے۔ لیکن اس کے بجائے میں یہاں نسبتاً قریب کی مثالوں سے اس پہلو کو واضح کرنے کی کوشش کروں گا۔ یہ مثالیں خاص طور پر اس لیے کہ انگریزی ادب والے ان سے پھر بھی واقف ہونے لگے ہیں لیکن اردو میں ان کا اثر و نفوذ برائے نام ہے۔ تاہم یہ اندازہ ضرور لگایا جاسکتا ہے کہ انتظار حسین سارتر کے مشہور سہ شاخہ سے واقف تھے جو دوسری جنگِ عظیم کے لگ بھگ لکھا گیا۔[5]

سارتر کا ایک زمانے میں ہمارے ادبی و فکری حلقوں میں بہت چرچا رہا ہے اس لیے عین ممکن ہے کہ انتظار حسین نے اس کا دانستہ یا لاشعوری اثر قبول کیا ہو۔[6] سارتر کے معاصر اور اس کی بانسبت ہلکے پھلکے مگر بے حد متنوع ادیب آندرے موروا نے پروست سے لے کر کامیو تک اپنے ممتاز معاصرین پر خاکے کہ لیں یا تعارفی مضامین لکھے ہیں جن میں ہمارے ہاں کے مروّج طریقے کے مطابق ذاتی ملاقاتوں کے بجائے ان کی کتابوں پر رائے زنی کی گئی ہے۔ سارتر کے پروفائل میں اس کے ناولوں کا ذکر کرتے ہوئے آندرے موروا نے وہی سوال اٹھایا ہے جس کی بازگشت انتظار حسین کے حوالے سے سنائی دیتی

ہے۔ "کیا Nausea کو ناول قرار دیا جاسکتا ہے؟" مورو نے پوچھا ہے۔ پھر خود ہی اس کا بادل نخواستہ جواب دیا ہے:
"جی ہاں، اس لیے کہ یہ افسانہ (فکشن) ہے جس میں مصنف کے ایجاد کردہ کردار ہیں اور ایک تخیلاتی شہر......"

انتظار حسین کے نقادوں کی طرح وہ فوراً یہ صراحت بھی کر دیتا ہے کہ جس کو وہ خود تخیلاتی شہر کہہ رہا ہے وہ کئی امور میں اس شہر سے مماثل ہے جہاں سارتر اس ناول کے لکھتے وقت پڑھا رہا تھا۔

مورو فوراً یہ وضاحت بھی کر دیتا ہے کہ ناول میں کوئی ایکشن نہیں ہے۔ اس پر "بستی" کا خیال لامحالہ آتا ہے اور اس بات سے بھی کہ سارتر کے مرکزی کردار کی (کیا میں اسے ہیرو کہہ سکتا ہوں؟) Roquentin کی طرح عمل کی جگہ اس کا روزنامچہ لے لیتا ہے جو واقعات سے زیادہ اس کے محسوسات کا بیان ہے۔ یہ عجلت تمام اس سہ شاخہ کا مختصر جائزہ لیتے ہوئے مورو یہ فیصلہ کن بیان صادر کرتا ہے کہ بطور ناول نگار سارتر کا المیہ ہے کہ وہ صرف ایسے کردار تخلیق کر سکتا ہے جو عمل (ایکشن) کی صلاحیت سے بے بہرہ ہیں__ سارتر کا المیہ انتظار حسین کے کرداروں کا المیہ بن کر ایک نئے سیاق و سباق میں گونج اٹھتا ہے۔

"بستی" کے ذکر کو خاص طور پر نقادوں کی طرف سے بے عملی کا طعنہ سننا پڑا ہے۔ عین ممکن ہے کہ ذاکر کے مزاج کی یہ افتاد سارتر کے اثر پیدا ہوئی ہو اور اس کی تصنیفات یا پھر روح عصر کے توسط سے اس کے اندر حلول کر گئی ہے۔ سارتر کے سہ شاخہ کے مرکزی کردار Mathieu کے بارے میں David Caute نے کتاب کے نئے پینگوئن ایڈیشن کے دیباچے میں اس بات پر زور دیا ہے کہ وہ سیاست کو دور دور سے دیکھتا رہتا ہے__ ہٹلر کے بڑھتے ہوئے طوفان سے خائف ہے اور ہسپانیہ کی خانہ جنگی میں فرانس کی غیر جانب داری پر رنجیدہ، اس کے باوجود وہ خود کوئی قدم اٹھانے کی سکت نہیں رکھتا......

yet he cannot stir himself to action.

میتھیو کے برخلاف ذاکر اس سطح کا سیاسی مشاہدہ بھی نہیں کرتا اور نہ اس کی گہری نظر عالمی واقعات کے اتار چڑھاؤ پر ہے۔ وہ پاکستان کے بدلتے ہوئے حالات پر نظریں جمائے ہوئے ہے اور اس جانب دیکھے چلا جا رہا ہے۔ گو کہ وہ پھر بھی کچھ "کرنے" کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔

ڈیوڈ کوٹ نے یہ بھی نشان دہی کی ہے کہ سارتر کے سہ شاخہ کا ڈھانچہ ایک خاص وضع کا ہے۔ اس کے الفاظ میں

The structure of the triology represents a movement from the private to the public domain.

یہ بات قدرے فرق کے ساتھ انتظار حسین کے ان ناولوں کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ اپنی یادوں اور ذاتی الجھاوے__ جو بہر حال اتنے شدید نہیں ہونے پاتے کہ سارتر کے سے انداز میں "وجودی" گورکھ دھندا معلوم ہونے لگیں__ ساتھ لے کر ایسی صورت حال میں داخل ہوتے ہیں جو نجی زندگی کے بجائے "پبلک" سطح تک پہنچ جاتی ہے۔ سارتر نے مکالے اور نثری اسلوب کے ذریعے کرداروں کے باہمی ارتباط اور کوٹ کے الفاظ میں

resistant opacity of the material universe and the hidden adventures of perception

لیکن انتظار حسین کے کردار چائے خانوں میں دیر گئے تک مکالمہ کرنے کے باوجود اپنے معاملات کے اسیر رہتے

ہیں، ایک دوسرے کی رفاقت ان کے لیے سہارا بنتی ہے اور نہ عذاب یوں ان ناولوں کی صورت حال وجودیت کے نزدیک آ جاتی ہے مگر اس کیفیت میں تحلیل نہیں ہو جاتی، اپنے آپ میں سالم رہتی ہے اور آپ اپنے لیے عذاب بنی رہتی ہے۔

عالمی جنگ اور ناگزیر ہولناک تباہی سے سہم کر رہ جانے والے دور میں فرد کی آزادی اور وجود کی قدر و قیمت کی تلاش نے سارتر کے ان ناولوں کو اس زمانے کی اہم اور نمائندہ تحریریں بنا دیا۔ لامحالہ ان کا کچھ نہ کچھ اثر انتظار حسین نے بھی قبول کیا ہوگا اور یہیں ممکن ہے کہ یہ اثر اس وقت تک کارفرما رہا ہو جب وہ ان تین ناولوں کو لکھنے پر مائل ہوئے۔ حیرت کی بات ہے کہ ناول نگار کے طور پر سارتر کا نام اب بھی کم لیا جاتا ہے۔ چناں چہ جیمز وڈ نے اپنی نہایت عمدہ تصنیف How fiction works میں سارتر کا حوالہ دیا ہے اور نہ اس کا نام اہم ناولوں کی اس فہرست میں درج کیا ہے جو اس کتاب کے آخر میں مزید مطالعے کی سفارش اور حوالے کی غرض سے شامل کی گئی ہے۔

عصر حاضر میں 'سہ شاخہ' کا محض نام بھی نجیب محفوظ کے شان دار افسانوی کارنامے "قاہرہ سہ شاخہ" کی طرف ذہن مبذول کر دیتا ہے جو دور جدید کے عربی ادب ہی کا نہیں بیسویں صدی کے نصف آخر کا سربرآوردہ ادیب ہے۔ "تین مبسوط و ضخیم ناولوں پر مشتمل یہ سہ شاخہ بالعموم نجیب محفوظ کا وقیع ترین کارنامہ خیال کیا جاتا ہے اور لگ بھگ ۱۹۱۷ء سے لے کر دوسری جنگ عظیم کے آخری دنوں تک تین نسلوں پر مشتمل ایک وسیع تر مصری کنبے کے تفصیلی احوال کے ذریعے معاشرے میں رونما ہونے والے رجحانات اور تبدیلیوں کی عکاسی کی ہے۔ جس کی دستاویزی اہمیت اپنی جگہ لیکن خاص طور پر وقت کے پیچیدہ تصور کی مرہون منت ہے جو محفوظ کے لیے بہت اہم تھا اور جسے وہ انسان کے اوپر طرح طرح سے کارفرما دیکھتا ہے۔ بوڑھے عبدالجواد کی پدر سری شخصیت (patrarchical)، روحانی بحران کے شکار کمال کی ناکام محبت اور دوسرے ضمنی کرداروں کے ذریعے مصر کے معاشرے میں برپا سماجی تصادم کی تصویر کشی اور panoramic view اس ناول کی وسعت میں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ یوں بھی محفوظ نے ٹولسٹوئے اور پروست کے علاوہ بالزاک، زولا اور تھامس مان کے گہرے اثرات قبول کیے۔ اس پیانے کی واقعیت نگاری اور سماجی حقیقت پسندی سے انتظار حسین نے اغماض برتا۔ نجیب محفوظ کے ساتھ تقابلی مطالعہ اسی حد تک مفید ہو سکتا ہے جہاں وہ ہیئت اور تکنیک کے مغربی نمونوں کو اپنی ضرورت کے مطابق ڈھالتا ہے اور روایتی اسالیب کے امتزاج کے ساتھ برت کر دیکھتا ہے۔ کرداروں کے ارتقا اور نفسیاتی معاملات کے ساتھ ساتھ نجیب محفوظ معاشرے کے پورے ڈھانچے کو اس طرح سمیٹ لیتا ہے کہ جیسے شہد کا چھتہ جس میں ساری مکھیاں تن دہی کے ساتھ مصروف عمل ہیں۔ اس کے برخلاف انتظار حسین کے ان ناولوں میں کرداروں کی تعمیر اور معاشرتی عمل سے بڑی حد تک اغماض برتتے ہوئے سماجی و سیاسی بحران کے honeycombs سامنے آتے ہیں جن پر ناول کی ساخت قائم ہوئی ہے۔ ممتاز عربی اسکالر رشید العنانی (Rasheed El-Anany) نے نجیب محفوظ کے بارے میں اپنے وقیع و مفصل جائزے Naguib Mehfouz: The Pursuit of Meaning میں لکھا ہے کہ یہ سہ شاخہ محفوظ نے پہلے پہل ایک ہی طول طویل اور ضخیم ناول کے طور پر لکھا جو ۱۵۰۰ صفحات پر مشتمل "فیملی ساگا" کی طرح تھا۔ پھر ناشر نے راستہ سجھایا اور اصل مسودے میں قطع برید کر کے سہ شاخ تشکیل دیا۔ سہ شاخہ کی ہیئت سے اسے انفرادی و اجتماعی ارتقا، زندگی کی وسعت اور تنوع اور انسانوں پر وقت کے عمل کا اثر ظاہر کرنے کا خوب موقع مل گیا۔"

اسی طرح مراکش سے تعلق رکھنے والے اور فرانسیسی زبان میں لکھنے والے ادیب الطاہر بن جلون کا سہ شاخہ احمد / زہرہ نامی ایک کردار کی کہانی کا تسلسل ہے جس کے بارے میں یہ اندازہ لگانا مشکل ہے کہ اصل میں اس کی جنس کیا ہے۔"[12] اور اس قصّے کے توسط سے ناول نگار کو مراکش میں عورتوں کی حیثیت کے بارے میں dogmatisim لکھنے کا موقع مل گیا۔ اپنے موضوع اور ٹریٹ منٹ کے لحاظ سے یہ سہ شاخہ باقی سلسلوں سے مختلف ہے۔ "پیرس ریویو" کے مشہور زمانہ انٹرویوز کے سلسلے میں طاہر بن جلون نے بتایا (دی آرٹ آف فکشن ۱۵۱، از شوشا گپی) کہ سہ شاخہ کی پہلی کتاب The Sand Child میں کہانی کو جاری رکھنے کے لیے اور کردار کی اصل شناخت کا بھید کھولنے کے لیے بہت سے قارئین نے اس کے نام خطوط لکھے۔"[13] اس سے سوال پوچھا گیا کہ اگر قارئین یہ تجویز نہ دیتے تو کیا وہ پہلی کتاب کے بعد دوسری کتاب لکھتا۔ طاہر بن جلون نے جواب دیا کہ اگر جاری رکھنے کے لیے کہانی نہ ہوتی تو قاری اس کی تجویز بھی نہ پیش کرتے۔ گویا ناول کا بڑھنا اور ایک سے تین ہونا، کہانی میں مُضمر ہے۔ کہانی کو جاری رکھنے کا یہ الف لیلوی عمل یقیناً دل چسپ ہے لیکن طاہر بن جلون کے ناولوں کا موضوعاتی دائرہ اور اپروچ ہماری موجودہ گفتگو کے محور سے بڑی حد تک مختلف ہے، کیونکہ صنفی مماثلت کے خدوخال کے باوجود ناول ایک دوسرے سے خاصے فرق بھی ثابت ہو سکتے ہیں۔

اپنے ملک کے ٹوٹتے بکھرتے معاشرتی ڈھانچے کو صومالیہ سے تعلق رکھنے والے ادیب نورالدین فرح نے ناولوں کے پورے سلسلے کا موضوع بنایا ہے۔"[14] اس کا اسلوب واقعات پر مبنی ہے کہ کہیں کہیں صحافت کا سا دستاویزی رنگ آنے لگتا ہے جیسے ناول نگار میڈیا کی خبروں کے پیچھے پیچھے دوڑ رہا ہو۔ بہرحال اس نے زوال کا نقشہ بڑی تفصیل سے کھینچا ہے جس میں ہم ایسوں کے لیے بہت سامان عبرت ہے۔ فرح سے زیادہ مناسب اور اہم نام چنوا اچیبے (Chinua Achebe) کا ہے، جس کے حوالے سے انتظار حسین نے تفصیلی مضمون لکھ رکھا ہے۔"[15] ناول نگاری کے اسلوب کے حوالے سے اچیبے جس طرح زبانی روایت اور قصّہ گوئی کو مغربی اثر کے تحت نمودار ہونے والی واقعیت نگاری میں سمو لیتا ہے، وہ ہمارے موضوع سے فطری مناسبت رکھتی ہے۔

چنوا اچیبے کے ناولوں کے سلسلے کو بعض نقادوں نے "افریقی سہ شاخہ" کے نام سے پکارا ہے۔ ناولوں کے اس سلسلے کو سہ شاخہ کہا جائے یا کچھ اور، ان سے ایک دل چسپ اور مماثلت نظر آتی ہے، جسے محض اتفاق کہا جا سکتا تھا اگر ناولوں کے باہر کی دنیا میں اتفاق محض جیسی کوئی چیز ہوتی۔ ان ناولوں کے عنوانات کو اگر انتظار حسین کے ان ناولوں کی مختصر مگر جامع تعریف کے طور پر پڑھا جائے تو معنویت کا ایک امکان سامنے آتا ہے۔ ڈبلیو بی ژیٹس (WB Yeats) اور جدید شاعری کے حوالے اچیبے کو انگریزی کے مرکزی دھارے سے ہم رشتہ و پیوستہ کیے ہوئے ہیں۔ عنوانات کے اتفاق کی صورت یوں بن سکتی ہے۔

انتظار حسین	کیفیت	چنوا اچیبے
بستی	ہجرت، جھوٹی امیدیں، انتشار، بکھراؤ	Things Fall Apart
نیا گھر	شہر، رہائش کی سیاست محصور ہو کر رہ جانے کا احساس	No Longer at Ease
آگے سمندر ہے	طاقت اور دیوتا کی رضا و منشا، روایتی ڈھانچے کا ٹوٹ پھوٹ جانا	The Arrow of God

ناولوں کے اس اتفاق کو غیر افسانوی ادب کے دائرے میں بھی وسعت دی جا سکتی ہے جہاں بیافرا کی بغاوت و خانہ جنگی کے بارے میں اچیبے کی خود نوشت There was a Country کو "جستجو کیا ہے؟" کے تناظر میں دیکھا جا سکتا ہے۔ خدا نہ کردہ کہ یہ مماثلت اس سے آگے بڑھے۔ بہر کیف، ناولوں کی حد تک اچیبے کے ان عنوانات کی چٹکیوں میں انتظار حسین کے ناولوں کی کیفیت بند نظر آسکتی ہے جس طرح فراق گورکھ پوری کو کنول کی چٹکیوں میں ندی کا سہاگ دکھائی دیا تھا۔ مماثلت کا اتفاق اسی قدر ہے کہ اچیبے کے موضوعات، مقامی حوالے اور فن و زندگی کے تئیں اس کا رویہ ہمارے ناول نگار سے کوسوں دور کی بات ہے۔

"سہ شاخہ" ناولوں کے ضمن میں کئی نام لیے جا سکتے ہیں لیکن اس ضمن میں ایک نام کا ذکر عین مناسب معلوم ہوتا ہے، اور وہ ہیں ہندوستان سے تعلق رکھنے والے اور انگریزی میں لکھنے والے ادیب امیتاو گھوش جن کا سہ شاخہ حال ہی میں شائع ہونے والے ناول The Flood of Fire سے مکمل ہوا ہے۔[۱۶] غیر معمولی وسعت اور نہایت باریک بینی سے چنی ہوئی تفصیلات کے ذریعے سے متنوع رنگ اجاگر کرنے والے اس باکمال ناول نگار نے مشرقی اتر پردیش سے انیسویں صدی کے اوائل میں تلاش معاش کے لیے نکلنے والے اور سات سمندر پار جا کر ماریشس کے جزیرے سے لے کر ششقائی کی بندرگاہ میں بس کر ثقافتی رنگا رنگی اور انسانی تقدیر کی نیرنگی کا ایسا مرقع تخلیق کیا ہے جو معاصر ادب میں اپنی مثال آپ ہے۔ ناول کے اسلوب فن میں تو نہیں لیکن اپنے اپنے مدار میں گردش کرنے والے دو سیاروں کی طرح مصنف کی ذاتی زندگی میں انتظار حسین کے مدار کے قریب آنے کا بیان بھی ملتا ہے۔ ہندوستان اور پاکستان کے تابڑ توڑ، جواب در جواب جوہری دھماکوں کے رواں پس منظر میں امیتاو گھوش نے لاہور کے ایک مختصر سفر کے بعد ایک بہت کاٹ دار مگر درد آفرین مضمون Countdown کے نام سے لکھا جس میں انتظار صاحب سے ملاقات کا حوالہ دیا ہے۔[۱۷] امیتاو گھوش سے انتظار حسین کی ایک مختصر ملاقات ۲۰۰۰ء میں کینیڈا کے سفر کے دوران ٹورنٹو کے ہاربر فرنٹ میں بھی ہوئی جس میں، میں بھی موجود تھا۔[۱۸] بحری سفر، تجارت کے پھیلاؤ اور اس کے دم قدم سے نو آبادیاتی نظام کا فروغ، مختلف ثقافتوں کا collusion اور اس پھیلتی، بکھرتی، رنگ بکھراتی دنیا کے پس منظر میں انسانی زندگی کے وہی ازل و ابدی قضیے ــــ امیتاو گھوش کے سہ شاخہ کا موضوعاتی دائرہ مختلف ہے اور بہت مفصل بھی۔ انتظار حسین کے ان ناولوں میں زوال کے رنگ حاوی ہیں۔ ماضی اسی طرح irredeemable ہے کہ اس کی واپسی کا کوئی امکان نہیں، نہ وہ وقت رہا اور نہ وہ دیار جب کہ گھوش کے کردار نئی جگہوں کے لیے زیادہ قبولیت کا جذبہ رکھتے ہیں اور زمین کیسی ہی اجنبی کیوں نہ ہو ان کی جڑیں جلد ہی اس میں پیوست جاتی ہیں، اور اپنے لیے نئے نئے راستے بنانے لگتی ہیں۔

عجیب اتفاق ہے کہ ولیم ڈیل رمپل کی کتاب City of Djinns کے ساتھ امیتاو گھوش کا ناول In An Antique Land مسعود اشعر کو یاد آتا ہے جب وہ انتظار حسین کے "آگے سمندر ہے" پر مضمون لکھنے کا آغاز کرتے ہیں اور اس ناول میں ماضی کے حوالے سے high-light کرتے ہیں۔[۱۹] اس وقت امیتاو گھوش کا سہ شاخہ عالم مستقبل میں ہے، کاغذ پر منتقل ہونا شروع نہیں ہوا تھا۔ بہرحال وہ مستقبل ہی کیا جو ماضی سے ہویدا نہ ہونے لگے۔ مستقبل کا آغاز ماضی ہے اور دیار قدیم اپنے گھر کے پڑوس میں۔

ذرا غور سے دیکھا جائے تو تینوں ناولوں میں گہرا ارتباط ہے، ایک کو اٹھاؤ تو باقی دونوں کی شباہت بھی جھلک اٹھتی

ہے۔ ''آگے سمندر ہے'' کا حال ہی میں انگریزی ترجمہ شائع ہوا ہے، اس کے دیباچے میں رخشندہ جلیل نے شروع ہی میں ''سہ شاخہ'' کا ذکر یوں کیا ہے گویا یہ کوئی طے شدہ بات ہے Intizar Husain's triology on the partition۔ اتنی بات تو میرے لیے قرین قیاس ہے مگر اس سہ شاخہ کو تقسیم کے موضوع سے وابستہ کرلینا میرے نزدیک پوری طرح درست نہیں۔ تقسیم کا مرحلہ واقعات طور پر ان ناولوں میں اس طرح دراندازنہیں ہوتا کہ جیسے ''آگ کا دریا'' اور ''اداس نسلیں'' میں داخل ہوتا ہے، یا پھر بن لکھی رزمیہ میں مرکزی نقطہ بن جاتا ہے اور واقعات کی پرتیں اس کے گرد crystalize ہونے لگتی ہیں۔ لڑکپن اور عنفوانِ شباب کے آس پاس، واقعات کے محراب میں تقسیم کا معاملہ رونما ہوتا ہے اور محفلوں کو درہم برہم کردینے کے بعد یہ رو آگے بڑھ جاتی ہے ــــ پاکستان کی طرف۔ اصل میں پاکستان ہی ان تینوں ناولوں کا محور ہے، وہ پاکستان جو تقسیم کے عمل سے گزر کر آیا ہے اور اب کسی اور سمت میں جانے لگا ہے۔ پاکستان کے حالات کا رُخ ان ناولوں کا امر واقعہ فراہم کرتے ہیں۔ اسی لیے یہ مجھے پارٹیشن سے زیادہ، پوسٹ پارٹیشن معلوم ہوتے ہیں اور مابعد نوآبادیاتی فریم ورک کے لیے عین مناسب۔

ایک ناول ختم کہاں ہوتا ہے جہاں دوسرا ناول شروع ہو؟ دیباچے میں آگے چل کر رخشندہ جلیل لکھتی ہیں:

The Sea lies Ahead takes up the story from where Basti ended, but because all off Intizar sahabs's work is cyclical, there are no clearly defined beinnings and ends and even the middles have a great deal of overlap!

ان کے نزدیک مختلف افسانوں میں بار بار ماضی کی بازیافت کا ذکر اس لیے ہے کہ ہم ماضی سے سبق سیکھ سکیں۔ اس قسم کا مقصد مصنف کی منشا کے لیے خاص بعید از کار ہوگا مگر ان کا یہ نکتہ مجھے زیادہ قابل اعتبار معلوم ہوتا ہے کہ ماضی کی سیاحت یا ملاقات کسی خاص ترتیب سے نہیں ہوتی اور ذاکر کی جگہ بڑی آسانی سے جواد آ جاتا ہے جو اسی طرح ماضی کے بوجھوں تلے دبا ہوا ہے۔ ذاکر کی جگہ جواد نے لے لی ہے اور وہ بڑی حد تک اسی کے جیسے مراحل سے گزرتا ہے ــــ بچپن کی انسیت، چھوڑا ہوا گھر، ادھوری اور نارسیدہ محبت کی کسک، عشق کے اظہار میں مشکلات، درمیان میں سرحد ــــ لیکن ناول نگار نے اسے واقعات کے تسلسل میں قدرے آگے نکل کر اٹھایا ہے جہاں سے ذاکر کو اٹھایا تھا۔ تاریخ آگے نکل گئی ہے لیکن وقت پیچھے پلٹنے کے لیے تیار ہے۔ ان ہی مرحلوں، منزلوں سے گزرے گا۔ مگر اب کی بار تنگی اور منزل سے دوری زیادہ ہے۔ اسی فاصلے کی وجہ سے ''سہ شاخہ'' میں آگے کی جانب بڑھنے کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ آگے بڑھنے کی ہر کوشش جو اس سے زیادہ طاقت کے ساتھ پیچھے دھکیل دیتی ہے جہاں نہ قیام ممکن ہے اور نہ قرار۔

زندگی کی طرح ناول کا انجام بھی معنی خیز ہے اور یہ اجاگر کردیتا ہے کہ ہم ناول کو کس طرح پڑھتے آئے ہیں، اس سے ملاقات کے لیے کس حد تک تیار ہیں۔ انتظار حسین کے ان ناولوں کی ایک مشترک مشکل یہ ہے کہ آخر میں آتے آتے رجائیت اور ناول کے ایک امید افزا مرحلے پر انجام پذیر ہونے کی توقع ایک ایک کر کے تینوں ناولوں سے باندھی گئی اور جب یہ امکان پورا ہوتا نظر نہ آیا تو کئی تبصرہ نگار چیں بجبیں ہوگئے۔ ان ناولوں میں مجموعی طور پر اور بستی میں خاص طور پر نقلی رجائیت اور مارے باندھے کی امید کی جگہ ایک احساسِ الم ہے جو ناول کے نفسِ مضمون سے منطقی طور پر نمو ہوا ہے اور اس

کے معنی کو واضح تشکیل تک پہنچاتا ہے۔ ان ناولوں کی اس کیفیت کا انکشاف مجھ پر ایک بظاہر غیر متعلق کتاب سے ہوا— یعنی ان معنوں میں کہ وہ محدود طور پر ادبی تنقید کے شعبے میں درجہ بند نہیں کی جا سکتی۔ چناں چہ اس کتاب کے استدلال اور اس کے حوالوں کے تعاقب سے جو اندازہ میں لگا سکا، وہ بیان کیے دیتا ہوں۔

ڈیوڈ اسکاٹ نے اپنی معرکۃ الآراء کتاب Conscripts of Modernity میں اس معاملے کا جائزہ لیا ہے کہ ماضی کو زمانۂ حال و استقبال کے تناظر میں رکھ کر دیکھنے کے سیاسی اور epistemiological مضمرات کیا ہو سکتے ہیں، خاص طور پر نوآبادیاتی تاریخ کو۔ اپنے استدلال کو اسکاٹ نے سی ایل آر جیمز کی کتاب The Black Jacobins کے توسط سے قائم کیا ہے جو جزیرہ ہیٹی کے انقلاب اور جزائر غرب الہند کے تاریخی واقعات پر مبنی ہے۔ یہ تاریخی حوالہ ہمارے بظاہر غیر متعلق سہی لیکن اس کے ذریعے سے اسکاٹ جن نتائج تک پہنچا ہے، وہ گفتگو کی موجودہ نہج کے لیے بہت برمحل اور مناسب ہیں۔

اپنی کتاب کا مقصد بیان کرتے ہوئے ڈیوڈ اسکاٹ نے پہلی سطر میں واضح کر دیا ہے کہ زمانے کے تین منطقے اسے تین مختلف احوال معلوم ہوتے ہیں:

My general concern in this book is with the conceptual problem of political presents and with how reconstructed pasts and anticipated futeres are thought out in relation to then.

زمانے کی یہ تین سطحیں انتظار حسین کے کرداروں کی صورت حال سے پھوٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں جو سیاست کے مارے ہوئے زمانۂ حال میں اپنے ماضی کی ازسرِنو تخلیق یا بازیافت کر رہے ہیں اور مستقبل کے بارے میں اندیشوں میں گھرے ہوئے ہیں۔ پھر یہ بازیاب ماضی، تصور اور تخیل سے گزر کر آیا ہے اس لیے اس کے رنگ بدل گئے ہیں، کہیں زیادہ شوخ ہو گیا ہے اور کہیں مدھم۔ اگلے فقرے میں اسکاٹ اپنی صورت حال کو واضح کر دینے کے لیے حال کے بارے میں صراحت کرتا ہے کہ یہ "مابعد نوآبادیاتی زمانۂ حال" ہے جو نوآبادیات دشمن تصورات اور قومی خود مختاری کی تعمیر میں بروئے کار آنے والی سماجی اور سیاسی امیدوں کے انہدام و زوال کے بعد سامنے آیا ہے۔ وہ پرانے یوٹوپیائی مستقبل کے مقابلے میں زمانۂ حال کو لے کر آتا ہے جس کے لیے اس نے dead- end present کے الفاظ استعمال کیے ہیں، وہ الفاظ جو انتظار حسین کے کئی فن پاروں میں resonate کرتے ہیں جہاں طبیعی اور واقعی طور پر "بند گلی" کا احساس ہوتا ہے۔ اس تمام کاوش سے اسکاٹ کا تو غیر مقصد کچھ اس عنصر سے وابستہ ہے جو اس کے الفاظ میں یوں ہے:

an imagined idiom of future futures that might reanimate the present and even engender in it new and unexpected horizons of transformative possibility.

اس معاملے کو فی الحال ایک طرف رکھیے کہ انتظار حسین ہمیں ایسے کسی امکان کے روبرو نہیں لاتے۔ اس کے برخلاف اسکاٹ نے زمانۂ حال کا نقشہ واضح الفاظ میں کھینچ دیا ہے جو یہاں دہرانے کے لائق ہیں:

The acute paralysis of will and sheer vacancy of imagination, the rampant corruption and vicious anthoritarianism, the instrumental self-interest and showy self-congratulation are all themselves symptoms of a more profound predicament

that has, at least in part, to do with the anxiety of exhaustion.

اس کے مطابق تخلیقی جذبے کے لیے قوت کے ذرائع ختم ہوگئے اور طاقت کا استعمال کسی ''وژن'' سے عاری ہو کر رہ گیا ہے۔ یہ 'وژن' وہی لفظ ہے جو مجھے ورجینیا وولف کے ناول کے آخری باب سے نمایاں ہوتا نظر آ گیا تھا اور زمانۂ حال کا شکوہ اس قدر جانا پہچانا معلوم ہوتا ہے جیسے ہمارے چاروں طرف موجود ہو۔ قصہ مختصر، اسکاٹ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ نو آبادیات دشمن یوٹوپیا سست سکڑ کر مابعد نو آبادیاتی بدخواب بن کر رہ گئے ہیں۔ ''میں سمجھتا ہوں کہ ہم المناک زمانے میں زندہ ہیں...'' اسکاٹ اپنی بات کو جاری رکھتے ہوئے لکھتا ہے۔ پرانے زمانے کے اخلاقی سیاسی وژن اور امید کی زبان کس طرح از کار رفتہ ہوئی، موجودہ زمانے کی ابتلاء کو بیان کرنے کے لیے جدید المیے کے تجزیے میں ریمنڈ ولیمز کے ان الفاظ کا سہارا لیتا ہے:

"The loss of hope; the slowly settling loss of any acceptable future..."

اب ریمنڈ ولیمز تو باضابطہ ادبی نقاد ہیں، اگر اسکاٹ کا واسطہ درمیان نہ ہوتا تب بھی ولیمز کے یہ الفاظ انتظار حسین کے ناولوں کی خلق کردہ فضا پر ٹھیک بیٹھتے۔ امید ان ناولوں سے آہستہ آہستہ رخصت ہوئی ہے اور دیوار سے اترتی جاڑے کی دھوپ کی طرح ہم نے اسے جاتے ہوئے دیکھا ہے۔ تب انجام میں اچانک یہ امید کہاں سے نمودار ہو سکتی تھی؟

ڈیوڈ اسکاٹ نے مابعد نو آبادیاتی نظریات کے فریم ورک پر بنیادی اعتراضات کیے ہیں لیکن اس کے استدلال کا یہ رخ مجھے زیادہ دلکش معلوم ہوتا ہے کہ نو آبادیاتی دور کی غلامی سے جدید دور کے پس نو آبادیاتی حال کو ''رومان'' (romance) کے طور پر بیان کرنے سے گریز کیا جائے، جسے اس دور کے نظریہ ساز overcoming and vindication, saluation and redemption کی مسلسل کہانی کے طور پر دیکھتے آئے ہیں۔ اس کے بجائے اسکاٹ یہ سفارش کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ ''نجات دیدۂ و دل کی گھڑی نہیں آئی۔'' رومانس کے بجائے وہ تجویز پیش کرتا ہے کہ ان تمام مراحل کو دیکھنے کے لیے المیہ زیادہ بہتر narrative frame ہے— اس پورے سفر کو المیے کے طور پر بیان کیا جائے۔ ظاہر ہے کہ اسکاٹ کا یہ نکتہ سطحی یا سیاہ بر سفید نہیں ہے بلکہ ادبی اصناف کی شعریات سے اخذ کردہ ہے، اور وہ المیے کی صنف کو رومان کے تضاد کے طور پر mode of historical emplotment کے حوالے سے دیکھ رہا ہے۔

اسکاٹ کے نزدیک المیے ورود کا تاریخی لمحہ نئے طرز ہائے فکر و عمل کے زمانۂ قدیم سے متصادم ہونے سے عبارت ہے اور المیہ، تاریخی عمل کے سطحی سپاٹ نظریے کو رد کرتا ہے۔ اپنی بحث کو سمیٹتے ہوئے اس نے لکھا ہے:

Tragedy sets before us the image of a man or woman obliged to act in a world in which values are unstable and ambigious. And condsequently, for tragedy the relation between past, present, and future is never a Romantic one in which history rides a triumphant and seamlessly progressive rhythm, but a broken series of paradoxes and reversals in which human action is ever open to unaccountable contingencies — and luck.

اسکاٹ کے پیش کردہ تصور کو موجودہ صورت حال پر من و عن منطبق کرنے کے بجائے اس سے چند اشارے حاصل

کیے جا سکتے ہیں جو ان ناولوں کے معنیاتی نظام کی ایک جہت کھولنے میں مددگار ثابت ہوں۔ کرداروں کا ماضی سپاٹ نہیں ہے بلکہ بار بار پلٹ کر آتا ہے۔ وہ پوری طرح رفتہ و گزشتہ نہیں ہوا۔ ماضی میں ایک دلکشی، ایک ترغیب مضمر ہے لیکن ذاکر کے لیے اور نہ جواد کے لیے، اس ذریعے سے ''رومان'' کا باب وا نہیں ہوتا۔ محبت ٹمک بن کر رہ جاتی ہے۔ اس لیے ماضی سے نجات کا بھی کوئی امکان نہیں۔ یوں بھی ماضی بیت جانے کے بجائے حال میں ڈھل جاتا ہے۔ میمونہ کے پرانے خط ملنے پر جواد کا اضطراری ردِّعمل اور تاریخ کے مختلف ٹکڑوں میں ذاکر کا بھٹکتے پھرنا، جو بیک وقت ماضی بھی ہیں اور حال بھی۔ اسکاٹ کے الفاظ میں ان کا ماجرا پیراڈاکس اور reversal پر مشتمل ہے۔ اس کے باوجود وہ المیہ کردار نہیں بننے پاتے۔ جو چیز پورے طور پر الم ناک ہے، وہ اپنے اس وقت سے ان کا رشتہ ہے جو ماضی بھی ہے اور حال بھی۔ وہ خود ہچکچاہٹ، پشیمانی، الجھاوے اور بے یقینی کا شکار ہیں۔ ان میں سوفوکلیز یا شیکسپیئر کے المیہ کرداروں کی سی شان نہیں جو چہار عناصر سے کیا، انسانی تقدیر سے لڑ جاتے ہیں۔ وہ احساسِ الم سے عبارت ہیں مگر ان کا المیہ ان کی زندگی کی طرح ادھورا اور سامنے آ آ کر پلٹ جاتا ہے۔ وہ اپنی تقدیر کے خلاف سرگرداں نہیں، مجبورِ محض ہیں۔ ان کی زندگی کے پس منظر میں متحرک پردہ رواں رہتا ہے جو اجتماعی صورت حال کو واضح کر رہا ہے اور یہ سلسلہ اپنے طور پر ایک الگ داستانِ الم کہتا ہے۔ ان کی زندگیوں کے پیچھے اس بڑے المیے کے ہیولے نظر آتے ہیں، ایک اجتماعی مایوسی اور شکستِ امید کی داستان جو بڑی آس اور چاؤ کے ساتھ شروع ہو کر احساسِ ہزیمت اور شکست خوردگی میں ڈھل گئی، جس کا حاصل اعتبار کے بجائے انتشار ٹھیرا۔ افراد و قصّہ سے علیحدہ ایک قوی، اجتماعی trajectory ان ناولوں میں موجود ہے اور المیے میں ڈھلتی جاتی ہے اور یہاں تک حاوی ہو جاتی ہے کہ ان کرداروں کے لیے کسی بہتر مستقبل کا امکان نہیں رہتا۔ ''نیا گھر'' میں محصور ہو کر رہ جانے کا احساس ہے اور دعا کے الفاظ کہ اس حصار کو توڑ سکیں۔ حالاں کہ ہمیں یہ اندازہ نہیں ہونے پاتا کہ یہ دعا کارگر ہوئی۔ اسی طرح ''آگے سمندر ہے'' میں اس سے بھی بڑھ کر تاریک منزل سامنے ابھر آتی ہے اور تاریک سمندر زمین پر بجائے پاؤں اکھیڑنے کے لیے فنا، غارت گری کا استعارہ بن کر سامنے چلا آتا ہے۔ آزادی اور نئے ملک نے امیدوں کے چراغ روشن کیے تھے، وہ بجھتے جا رہے ہیں۔

المیے کے صنفی خواص کا سلسلہ یوں بھی دراز ہے۔ نیتشے Nitezsche سے بھی زیادہ جارج اسٹائنر کی بے مثال کتاب The Death of Tragedy کے سہارے سے ہم ایک اور سمت نکل سکتے ہیں مگر اسکاٹ کے ہاں ان کا حوالہ مذکور نہیں، پھر المیے کے مضمرات کی تتلیاں پکڑنے کی خواہش میں ہم دھنک کے اس پار نہ نکل جائیں۔

معاصر تاریخ کو المیے کے طور پر پڑھنے کا امکان مجھے انتظار حسین کے ان تین سلسلہ وار ناولوں میں بھی نظر آتا ہے اور یہ ان کی بعض خصوصیات کا ممکنہ سبب بھی فراہم کرتا ہے۔ یہ احساسِ الم نہ تو محض پر بنائے عقیدہ ہے اور نہ کسی نظریاتی وابستگی کی عطا۔ بلکہ یہ زیادہ پیچیدہ احساس و ادراک کا نتیجہ ہے جو ماضی اور حال کو مختلف انداز سے باہم پیوستہ دیکھنے سے پیدا ہوا ہے۔ اگر اس ممکنہ معنویت کو مدِّنظر رکھا جائے تو پھر اس قسم کی سادہ توقعات سر اٹھا نہیں سکیں گی کہ ناول سیدھے سجاؤ پرچم اٹھا کر میدانِ عمل میں کود پڑے۔ ان ناولوں کے بیانیے کا خمیر حقیقت اور زمانے کے کہیں زیادہ پیچیدہ ادراک سے اٹھا ہے جسے مختلف طریقے سے پڑھنے کی ضرورت ہے۔ سماجی علوم کا بدلتا ہوا ڈسکورس بہرحال ہمیں ایک زاویہ فراہم کرتا ہے کہ جس سے معنویت کا ایک دریچہ وا ہوتا ہے۔

''اپنے دیس کو بیان کے ذریعے معرضِ وجود میں لانے'' کا جو نکتہ مارگریٹ ایٹ وڈ نے پامک کے امتیاز کو نمایاں کرنے کے لیے اٹھایا ہے، ناول کے اس تصور سے جاملتا ہے جو پامک کے لیے اس صنف کی انفرادیت قرار پاتی ہے۔ اپنے ناول ''برف'' کے حوالے سے بات کا آغاز کرتے ہوئے اس نے اپنے دل چسپ مضمون In Kars and Frankfurt میں اس سوال کو ناول کے فن کے لیے مرکزی قرار دیا ہے کہ ''غیر'' ''دوسرے شخص'' کو ''ٹرانسفورم'' کیسے کیا جائے۔ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ یہ سوال تمام ناولوں کے لیے مرکزی نہیں ہے مگر کہانی بیان کرنے کی خواہش کی بنیاد ہے۔ وہ لکھتا ہے:

''سو ہم کہانیاں سناتے ہیں، ماؤں، باپوں، مکانوں، سڑکوں کے بارے میں جو ہم کو اپنی جیسی لگتی ہیں اور ہم ان کہانیوں کو ان شہروں میں وقوع پذیر کردیتے ہیں جن کو اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے، ان ملکوں میں جن کو ہم سب سے بہتر جانتے ہیں......''[20]

وہ تو ماس مان شان دار ناول ''بڈن بروکس'' کی مثال سے واضح کرتا ہے کہ اس ناول میں اسے اپنے گلی، محلوں اور لوگوں کے عکس جابجا نظر آئے تھے۔ یہ ناول کی اساس ہے اور اس میں کوئی بات نزاعی نہیں ہے مگر اپنے اوپر مقدمہ چلائے جانے کے بارے میں تبصرہ کرتے ہوئے وہ اسی نام کے مضمون ''On Trial'' میں اس پورے ''ڈرامے'' کو ترکی سے مخصوص نہیں بلکہ عالم گیر سطح پر لے جاتا ہے۔ چین اور ہندوستان کے بے تحاشہ تیزی سے پھیلتے ہوئے معاشی استحکام اور خاص طور پر درمیانی طبقے میں تیز رفتار وسعت کے حوالے سے لکھتا ہے کہ جو لوگ اس تبدیلی کا حصہ رہے ہیں، ہم ان لوگوں کو اس وقت تک صحیح طور پر سمجھ نہیں پائیں گے جب تک ان کی ذاتی اور نجی زندگیوں کو ناولوں میں منعکس ہوتے ہوئے نہ دیکھ لیں۔ ''آنے والے کل کے ناول نگار اپنے اپنے ملکوں میں نئے اشرافیہ کی نجی زندگی کو بیان کرنے کی تیاریاں کررہے ہیں۔''[21]

وہ مضمون کو انجام کی طرف لے جاتا ہے اور مغربی ممالک کی طرف سے اپنے ملک کی جمہوریت پر تنقید کو اپنے بیان کی انتہا بنا لیتا ہے۔ پامک کے لیے ناول یوروپی تہذیب سے منسلک ہے اور اس کا جزو لاینفک۔ پامک کا یہ رویہ لاطینی امریکا اور افریقہ میں ابھرنے والی جدید بیانیہ روایت کو نظر انداز کرنے کی قیمت پر ترکی کی معاصر قومی سیاست اور ملکی شناخت کے مسائل کا اسیر نظر آتا ہے اور ہمارے موضوعِ گفتگو سے بہت دور جا نکلتا ہے گویا ایسے ناول نگار کا امکان بھی خارج از بحث تھا۔ لیکن تیزی کے ساتھ بدلتے ہوئے معاشروں میں ــــ چاہے وہ پاکستان کی طرح معیشت کی کساد بازاری اور جمود کا شکار ہی کیوں نہ ہوں ــــ نئے اور بااثر اشرافیہ کی نجی زندگی کو سمجھنے، جاننے کے لیے ناول کی اہمیت، اس صنف کا وہ امکان ہے جو انتظار حسین کے جہانِ فن سے تیرتا ہوا دور نکل جاتا ہے۔ ان کو اشرافیہ کی اس ممکنہ زندگی سے اتنی دل چسپی نہیں کہ وہ اسے اپنی ناول نگاری کا محور بنالیں ــــ یہ میدان وہ مرزا اطہر بیگ یا ''راکھ'' کے مستنصر حسین تارڑ جیسے بعد میں آنے والوں اور ایک علیحدہ، مختلف انداز و اسلوب اختیار کرنے والوں کے لیے کھلا چھوڑ دیتے ہیں۔[22] ان کا اصل سروکار تاریخ کے بارے میں ایک مخصوص وژن ہے جو ان کے ''سہ شاخہ'' کے وسط میں ایستادہ ہے۔ اور دھیرے دھیرے، تہہ در تہہ سامنے آتا ہے۔ وہ افراد کی نجی زندگیوں سے کم اور ریاست کی نجی زندگی، اس کے اندر ابھر آنے والے شناخت کے بحران اور اس تاریخ کے ہاتھوں افراد کی betrayal کی واردات میں مبتلا ریاست کو معرضِ بیان میں لاتے ہیں۔

چند افراد کی نجی زندگی پر فوکس انتظار حسین کے ان تینوں ناولوں کا محور و مرکز بھی ہے لیکن یہ اس طرح کے افراد نہیں

کہ جن کی باطنی کشاکش، حالات و واقعات، جن کے تناؤ اور چھوٹے بڑے تصادم کے ذریعے سے ''نئے اشرافیہ'' کا حال معلوم ہو سکتا ہے اور ابھرتی ہوئی معیشت کے عوامل کے بارے میں معلومات براہ راست اور گہری ہو سکتی ہیں۔ یہ افراد تاریخی واقعات کے پہاڑ تلے آ کر over-shadow ہو گئے ہیں، ان کی انفرادیت ان معنوں میں دب گئی ہے کہ ان کی ''نفسیاتی'' کیفیت کہانی کے بیانیے سے بین بین ہو کر نکل جاتی ہے۔ ان پر حالات کا جبر زیادہ ہے، جو تاریخی ابتلا (historical predicament) سے گزر کر سامنے آیا ہے۔ ناول کا لب ولہجہ ایسی ہی صورت حال سے متعین ہوا ہے۔ ان کرداروں کی زندگی کے انفرادی اور اجتماعی رُخ دونوں گھوم گھوم کر سامنے آتے ہیں اور بیانیے کا تار و پود ان ہی سے تیار ہوا ہے۔ اسی سبب سے تینوں ناولوں میں لب ولہجہ کی یکسانیت نظر آتی ہے، جسے بعض نقادوں نے عیب قرار دیا ہے، لیکن اصل میں دیکھا جائے تو اسی کی وجہ سے تینوں ناولوں میں اتحاد قائم ہوا ہے، اور واقعہ در واقعہ وجود قصے میں تسلسل پیدا ہو جاتا ہے۔

یکسانیت کا گمان لب و لہجے (tone) پر ممکن ہے لیکن کہانی پر نہیں۔ یعنی کہانی کا اتنا ٹکڑا جو ایک ناول بیان کرتا ہے۔ ایک ناول کے بعد دوسرا ناول اپنی کہانی کو تھوڑے آگے سے شروع کرتا ہے اور کچھ دور لے جاتا ہے۔ دوسرے کے بعد تیسرا ناول، اس سے آگے سے چل کر ایک ایسی جگہ ختم ہوتا ہے جہاں پچھلے ناولوں کے قدم نہیں پڑے تھے۔ یوں تینوں ناول ایک باریک اور پیچیدہ طریقے سے ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ چوں کہ کہانی کا زیٹ منٹ، یا کہانی کے تئیں مصنف کا اپروچ بڑی حد تک ایک جیسا رہتا ہے، اس لیے گمان ہوتا ہے کہ ایک ہی کہانی ہے جسے دہرایا پھر تہرایا گیا ہے جب کہ حقیقت، ناول کی حقیقت، اس سے کہیں زیادہ تہ دار ہے اور اس کی ساخت ایسی ہے کہ قدرے گہرائی میں جانے کا تقاضہ کرتی ہے۔

تینوں ناولوں کے جوڑنے سے جو ایک قصہ بنتا ہوا معلوم ہوتا ہے، اس میں سیدھی لکیر کا سا تسلسل نہیں ہے بلکہ تین دائرے جو ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں، تینوں کا مرکزی نقطہ ایک ہے مگر قطر مختلف۔ اس قصے کی شکل کچھ اس طرح بھی بنائی جا سکتی ہے کہ آغاز اس مشترک ماضی میں کہاں سے ہوتا ہے اور component ناول کا نقطۂ انتہا کس مقام تک لے کر آتا ہے۔ مندرجہ ذیل جدول میں انسلاکات کے اس سلسلے کو ظاہر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ناول	آغاز	قصہ	وقت	آشوب	کیفیت
(۱) بستی	کائنات دنیا کا آغاز	انفرادی ماضی	۱۹۷۱ء	پاکستان کا دولخت ہو جانا	disintegration
(۲) نیا گھر	خاندانی ماضی	انفرادی ماضی	۱۹۸۵ء	بھٹو کی پھانسی	despair
(۳) آگے سمندر ہے	اجتماعی ماضی	اجتماعی ماضی انفرادی ماضی	۱۹۹۰ء کی دہائی	کراچی کے حالات	No exit

اس ایک unified قصے کے آغاز کا سرا کہیں ۱۹۹۵ء کے بعد اس نقطے سے ملتا ہے جہاں ''سیکنڈ راؤنڈ'' اور ''آخری خندق'' جیسے افسانے ایک قومی کیفیت کے غماز ہیں جو بظاہر چھوٹے چھوٹے واقعات میں ظاہر ہو رہی ہے۔[۴۳] یہ افسانے ''آخری آدمی'' کے بڑے (major) افسانوں کے سامنے دبکے اور سہمے ہوئے سے معلوم ہوتے ہیں مگر مصنف کی اپروچ

یہاں خاصی مختلف ہے، اور ان افسانوں کے مقابلے میں حالات و واقعات پر براہِ راست رائے زنی و افسانہ طرازی کے قریب ہیں۔ ان افسانوں کا وقت جہاں ختم ہوتا ہے، وہاں سے ایک وقفے کے بعد ''بستی'' کا واقعاتی دائرہ ابھرنے لگتا ہے۔ پاکستان کے وجود میں شگاف اور پھر دراڑ جو ملک کے دولخت ہو جانے کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ یہ سانحہ ''بستی'' کی واقعاتی رَو کا triggering point ہے۔ خیال کی یہ رَو آگے بڑھنے سے پہلے پیچھے کی طرف جاتی ہے مگر ماضی سے تسکین حاصل ہونے کے بجائے خلش اور بڑھ جاتی ہے۔ ذاکر کا انفرادی حال دب کر رہ جاتا ہے اور وہ وقت کے تسلسل میں کہیں گم ہونے لگتا ہے جہاں اسے یہ پتہ نہیں چلتا کہ زمانہ کون سا ہے اور شہر کون سا۔ بشارت کا نہ ہونا، ہوتے ہوتے رہ جانا، دھوکے میں رکھنا اس disillusionment کی عکاسی بھی کر رہا ہے جو سرزمین موعود کے اپنے وعدے پر پورا نہ اترنے کی طرف اشارہ کر رہی ہے۔ اب یہ سرزمین شکست و ریخت کا شکار ہے۔ (failure of national integration)— یہ شاید سب سے بڑا دھچکا ہے جو اس ملک کی تاریخ میں لگا۔ مگر کہانی یہاں ختم نہیں ہو جاتی۔ زندگی کے ایک وقفے کے بعد آگے چلتی ہے۔

دوسرے ناول میں ایک بار پھر ماضی سے وہی رو چلتی ہے۔ ذاکر نے اپنا احوال دنیا کیسے بنی اور کہاں سے آئی سے اپنا احوال شروع کیا تھا، لیکن یہاں ایک خاندان کے ماضی سے قصہ تعمیر ہوتا ہے پھر یہ ماضی بچھڑ جاتا ہے۔ نیا ملک اور نیا شہر پناہ دیتا ہے، ٹھکانے کی تلاش یہاں زندگی کرنے کا استعارہ بن جاتی ہے۔ لیکن چھانسی گھر کا تماشہ شیکسپیئر کے الفاظ میں یہ ظاہر کرتا ہے کہ ڈنمارک کے دیس میں کچھ گل سڑ گیا ہے۔ یہ decay واقعات کو تحرک ضرور فراہم کرتی ہے لیکن فی نفسہٖ ناول کا موضوع نہیں بنتی بلکہ اس شدید مایوسی despair کا راستہ ہموار کرتی ہے جو اس ناول کا نقطۂ انتہا ہے۔ پہلے بشارت کی توقع وعدے میں آ گئی تھی اب مایوسی اتنی شدید ہے کہ عافیت کی دعا مانگتے ہی بنتی ہے۔ بشارت کی جگہ دعا اور فریاد آ گئی ہے۔

تیسرے ناول میں قصہ زیادہ گٹھا ہوا ہے۔ ماضی کے لیے بہت پیچھے جانا پڑتا ہے اور اپنے پیچھے چھوڑے ہوئے قصبے میں نہیں، یہ ناول شاید الاندلس میں شروع ہوتا ہے، وہ اندلس جو ماضی میں بدل چکا ہے اور جہاں سے دیس نکالا مل چکا ہے۔ ماضی کی جانب سفر کے بارے میں بار بار پوچھا جاتا ہے تو ادیدا کر فراق کے الفاظ میں جواد کو بہت سی کہانیاں یاد ہی آ کے رہ جاتی ہیں۔ لیکن ماضی پھر ساتھ چھوڑ جاتا ہے اور نامساعد حالات سے گزرنے کے بعد مستقبل جب سامنے آتا ہے تو ماضی اور وہ بھی ماضی بعید کی صورت میں کہ اب اسی کو ایک بار دوہرانا مقسوم بن گیا ہے۔ اب بشارت کا گمان ہے نہ دعا کی حاجت۔ کوئی جائے پناہ نہیں۔ سارے راستے بند ہو چکے ہیں۔ نہ جائے رفتن نہ پائے ماندن کے مقام پر لا کر یہ ناول ساتھ چھوڑ دیتا ہے اور تیسرا دائرہ بھی مکمل ہو جاتا ہے۔

اس طرح یہ سہ شاخہ سلسلہ ایک بے حد طاقت ور زیریں متن (sub-text) اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے جو ایک نوزائیدہ نوآبادیاتی ریاست کے قیام اور تعمیر کا نہیں بلکہ بکھرنے اور ٹوٹنے کا ساکا ہے جو مرحلہ وار بیان ہوا ہے۔ تعمیر میں مضمر خرابی کی صورت کا احساس ہو جانے کے بعد مایوسی، شکست و ریخت اور یہاں تک کہ مسدود راہ پر پہنچ جانے کا بیانیہ ہے۔ یوں یہ پاکستان کی بتدریج بگڑتی ہوئی صورت حال کا نقشہ ہے جو تاریخی عمل کے طور پر مصنف نے ایک کے بعد ایک ناول میں کھینچ کر تصویر مکمل کر دی ہے۔ ان ناولوں کی ہیئت اور تکنیکی اپروچ اسی کیفیت کے تابع ہے اور اسی فنی مقصد کو پورا کرتی ہے۔

تین مختلف، معنی خیز مرحلوں پر ارتکاز کے ذریعے پاکستان کے تسلسل میں واقعات کے انتخاب کی وجہ سے اس سہ

شناخت کو مابعد تقسیم یا Post-Partition قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس نیم اصطلاحی نام کی وجہ یہ سمجھ میں آتی ہے کہ "پارٹیشن ناول" کا کافی تلفظ ہمارے ہاں رہا ہے اور بجا طور پر۔ اردو کے "آگ کا دریا" اور "اداس نسلیں" یا ہندی کے "تمس"، (بھیشم ساہنی)، "جھوٹا سچ" (یش پال) اور انگریزی کے "سن لائٹ آن اے بروکن کالم" (عطیہ حسین) عظیم الشان اور زندگی کے حجم کے برابر ناول تقسیم کے روح فرسا واقعات اور ان کے مضمرات کو احاطۂ تحریر میں لاتے ہیں اور یوں اپنے لیے ایک الگ درجے کا طلب گار ہیں۔ یہ سارے کے سارے ناول انتظار حسین کے زمانۂ تحریر ہی کے ہیں اور ان میں سے چند ایک کے بارے میں ان کے تاثرات مضامین یا تبصروں کی شکل میں موجود ہیں، دو ایک کے بارے میں ان کے ہاں خاموشی ملتی ہے جس سے تعجب ہوتا ہے کہ ایسی اہم کتاب ان کی نظروں سے کیونکر چوک گئی۔ بہرحال، وقت کے اس خاص لمحے اور اس قد کاٹھ کی کوئی کتاب ان کے ہاں نظر نہیں آتی۔ "بن لکھی رزمیہ" ان کی اہم تحریر ضرور ہے جو فسادات کے واقعات اور تقسیم سے براہِ راست نبرد آزما ہوتی ہے مگر نسبتاً طویل ہونے کے باوجود یہ افسانہ ہے۔ پھر پارٹیشن کے ناول کے لیے بہت ضخیم ہونا بھی لازمی شرط نہیں (بھیشم ساہنی کا "تمس" ایک کامیاب مثال ہے) تاہم اس مرحلے سے گزر کر ناول نگاری سے انتظار حسین کا خاص لگاؤ پارٹیشن کے بعد کے واقعات کی دین ہے۔

وہ پوسٹ پارٹیشن ہیں تو لازمی طور پر پوسٹ کولونیل بھی۔ نو آبادیاتی نظام کے فوراً بعد سامنے آنے والی ریاست اور اس کی شکل، اور پھر کارکردگی ان کے ناولوں کا لامحالہ بن جاتی ہے۔ دوسری طرف وہ اس صورت حال کے ثقافتی اثرات کو بھی رقم کرتے ہیں جن میں مغربی نمونوں پر ہمہ وقت انحصار، حاصل کر کے کچھ اپنے قدیمی ورثے کی بازیافت اور اس کے ساتھ ساتھ مغرب سے حاصل کردہ خیال آرائی کو ساتھ لے کر چلنے کی امتزاجی صورت نظر آتی ہے۔ یہ دوہرا تخلیقی موقع ان کے ناولوں میں ایک تخلیقی آزادی اور سد شکنی یا break-through کی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں، جو اتنی کامیابی کے ساتھ ان کے کسی اور معاصر ناول نگار کے ہاں نظر نہیں آتی۔

چناں چہ انھوں نے مغرب کے زیرِ اثر متعارف کیے جانے والے اسالیب اور اصناف سے بھی پیچھے جا کر قدیمی نمونوں سے رابطہ قائم کرنے یا پھر بحال کرنے کی کوشش کی ہے۔ داستان، جاتک، کتھا اور ملفوظات کے پیرایے ان کے ہاں پرانے دھرانے، متروک (archaic) یا آرائشی نہیں ہیں بلکہ معاصر حقائق کے حامل بن جاتے ہیں۔ اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ ان قدیمی نمونوں سے تعلق خاطر استوار کرنے کے لیے وہ شدت پسندی کے ساتھ مغرب کو ٹھکرانے یا مسترد کرنے کی کوشش نہیں کرتے۔ مشرق کا قدیم انداز اور معاصر مغربی اصناف کی خود آگہی ان کے ہاں "کایا کلپ" اور "زرد کتا" جیسے کامیاب فنی نمونوں کی تخلیق کے ساتھ ساتھ ان تینوں ناولوں میں اسے امتزاج کی صورت میں آتی ہے اور ان کو ایک منفرد کیفیت کا حامل بنا دیتی ہے جو ان ہی ناولوں سے مخصوص ہے۔ چناں چہ "نیا گھر" میں واقعیت پسند اسلوب کے درمیان ناول کا کچھ حصہ ملفوظات اور قدیم تذکرے کے طور پر آگے بڑھتا ہے اور "آگے سمندر ہے" میں الاندلس کا احوال تاریخی بیانات اور پھر یک بیک زمانے کا ورق پلٹ کر دوارکا کی قدیم ہندوستانی کتھا کے طور پر آگے بڑھتا ہے جب کہ اسی طرح "بستی" میں جاتک کتھاؤں کی بیان آفرینی نظر آتی ہے۔ مختلف اور متنوع اسالیب پر یہ دسترس مصنف کی فن کارانہ چابک دستی کا محض نمونہ نہیں بلکہ کہانی کے فروغ کے لیے مختلف زمانوں کی مناسبت (relevance) اور ان سے وابستہ بیانیہ اسالیب تک دسترس حاصل کرنا ان کا کمال ہے۔

مختلف روایت، بیانیے کی بدلتی ہوئی شکلیں اور معاصر سیاسی صورت حال کی ابتری ــــ غرضیکہ اس طرح کے متنوع اور مختلف عناصر سے انتظار حسین نے وہ بیانیہ تشکیل دیا ہے جسے وہ اپنے ان تین ناولوں میں بروئے کار لا کر اپنی انفرادیت کا نقش قائم کرتے ہیں۔ اور اس انفرادیت کی کارفرمائی اس سلسلے میں بڑی خوبی کے ساتھ دیکھی جا سکتی ہے چاہے آپ اسے سہ شاخہ کے طور پر پڑھیں یا تین الگ الگ ناولوں کے طور پر جہاں ہیئت کی نیرنگی اور مختلف عناصر کی ہم آہنگی کو عصری معنویت اور سیاسی ابتری کے مرحلہ وار بیان کے امتزاج سے افسانوی بیان کا خمیر تیار ہوا ہے جو ان کا طرۂ امتیاز ہے اور ان سے مخصوص۔

ناولوں کا یہ سلسلہ ماضی سے حال کی طرف اور پھر واپس، جس سہولت کے ساتھ سفر کرتا ہے اسی طرح ایک بیانیہ روایت سے دوسری میں داخل ہو کر اپنی معاصریت یا contemporaneity خلق کرتا ہے۔ ان مختلف اسالیب کا نہ صرف یک جا ہونا بلکہ ایک دوسرے کے ساتھ اور کہیں کہیں متوازی موجود ہونا اس بات کی دلالت ہے کہ مصنف ان تمام اسالیب اور ان کے منطقوں میں پورے اطمینان کے ساتھ موجود ہے اور تخلیقی عمل کا اہل۔ بیانیے کی اس بوقلمونی کے ساتھ اپنی معنویت کو عالم وجود میں لانا ان ناولوں میں خاص مہارت کے ساتھ ہوا ہے، اور اس کے ساتھ یہ امر بھی قابلِ توجہ ہے کہ یہ پورا عمل بظاہر ایک سادگی اور بے تکلفی کے ساتھ وقوع پذیر ہوتا ہے۔ اس میں نہ اہتمام نظر آتا ہے اور نہ تیاری کہ کس محنت سے قوام تیار کیا جا رہا ہے۔ یہ ساری تیاری پہلے کہیں اور ناول کے احاطۂ تحریر میں آنے سے پہلے ہو چکی ہے اور اس میں جو سعی و کاوش صرف ہوئی ہوگی، اس کا اندازہ پڑھنے والے کو آسانی سے نہیں ہوتا۔ ناول نگار کو ہر چند کہ فکشن کے بارے میں نظریے وضع کرنے اور ڈھیلے قائم کرنے کا شوق ہے لیکن ناولوں کے اس سلسلے میں وہ بڑی حد تک خاموش رہتے ہیں۔ کیا انہوں نے خاموشی کا سبق سیکھ لیا ہے؟ افسانوں کے لیے تو ایسا نہیں تھا۔ انہوں نے موروثی روایت سے اپنی
پسند کے پیش رو تلاش کر لیے اور باقی کو ناٹ باہر کر دیا ــــ چناں چہ خطوط لکھنے والے غالب اور آبِ حیات کے آزاد پروٹو ناول نگار قرار پاتے ہیں اور پریم چند افسانے کی روایت کا زوال، گویا گنگا الٹی بہہ رہی ہے۔ ان ناولوں کے اسلوب بیان اور تشکیل کے دوران جو فہم و دانش اور روایت سے اخذ و استفادے کا مرحلہ گزرا ہوگا، اس کے بارے میں زیادہ بات نہیں کرتے۔ بلکہ اس کے برخلاف ایک معصومانہ سے disarming انداز میں اپنے شعوری عمل کے بجائے لاشعوری محرکات کو ذمہ دار قرار دیتے ہیں، گویا تحریر اپنے آپ کو خود لکھوا رہی ہو اور اس طرح فن کارانہ consciousness اور کرافٹ کی تراش خراش کے بجائے ایک طرح کی artlessness کا اظہار سامنے آتا، جو سادہ بیانی کا پیش خیمہ ثابت ہو سکتی تھی اگر بیانیے میں اجزاء کی فراوانی اور ایک نوع کی پیچیدگی اس قدر وافر مقدار میں نہ ہوتی۔
اپنے ناولوں کے بارے میں یہ سادہ سا کھتہ بڑے مزے کے ساتھ انہوں نے اس گفتگو میں کیا ہے جس کا حوالہ ''آشوب'' کے تصور کی وضاحت کے لیے اس باب کے شروع میں آیا۔ پہلے تو انہوں نے کرداروں کے بارے میں بعض نقادوں کے اس دل پسند مشغلے کو اٹھا کر ایک طرف رکھ دیا کہ فلاں کردار کسی زندہ شخصیت پر مبنی ہے اور فلاں کردار اس شخصیت پر۔ انہوں نے بتایا:
اس شہر میں، جہاں یہ ناول نگار رہتا ہے، اس شہر میں کیا ہو رہا تھا۔ تو اس میں جو میرے اردگرد لوگ تھے اور اردگرد کی فضا تھی تو جب وہ میرے دماغ میں آئی تو ظاہر ہے ایسے لوگ بھی آئے ہوں گے جو اس فضا کا حصہ تھے، جو اس صورت

حال میں کوئی نہ کوئی پارٹ play کر رہے تھے۔ تو یہ ہو سکتا ہے۔ لیکن میں اس کے بارے زیادہ اس لیے نہیں کہہ سکتا کہ شعوری طور پر میں نے یہ کام نہیں کیا۔ غیر شعوری طور پہ جب آپ اپنے عہد کو بیان کرتے ہیں تو یہ ہوتا ہے کہ بعض زندہ شخصیات جو واقعی شخصیتیں ہوتی ہیں، ان کا کہیں نہ کہیں پرتو آپ کو مل جاتا ہے۔

گفتگو آگے چلتی ہے تو وہ اپنے فنی وژن کے سامنے مجبور محض ہونے، بے بسی اور ناواقفیت کا سا نقشہ کھینچ دیتے ہیں۔ مختلف حکایتوں کے آن کر بیانیے میں شامل ہو جانے کا ذکر کرتے ہوئے انہوں نے کہا:

''تو اب پتہ نہیں کہ جب میں لکھنے بیٹھتا ہوں تو ناول میں زیادہ موقع ملتا ہے جب یہ ادھر اُدھر کے ٹکڑے آ کر ملتے ہیں تو وہ جب آ کر ملتے ہیں۔۔۔ ان سے کوئی معنی بنتے ہیں، یا محض یہ میری ان سے جو وابستگی ہے ان داستانوں سے کہانیوں سے، حکایتوں سے اور کتھاؤں سے تو اس وابستگی کے راستے سے یہ چیزیں آ جاتی ہیں اور شاید کوئی بڑے معنی پیدا نہیں کر سکتیں۔ یہ مجھے پتہ نہیں ہے۔ لیکن آ جاتی ہیں۔ وہ ''آگے سمندر ہے'' میں بھی آئی ہیں اور ''بستی'' میں بھی آئی ہیں۔''

وہ اپنے فنی مواد پر پورے کنٹرول کا اظہار نہیں کرتے لیکن اتنی بات پھر بھی واضح ہو جاتی ہے کہ یہ کیفیت، ایک ناول تک محدود نہیں بلکہ یہ رو تینوں میں چلتی ہے اور ان کو ایک رشتے میں پروتی چلی جاتی ہے۔ ناول نگار نے جو کچھ لکھا ہے، اس کے علاوہ ان تینوں ناولوں میں ایک بندھن وہ بھی ہے جو لکھنے والے نے نہیں لکھا۔

بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ناولوں کے اس سلسلے کا انجام بہت تاریک بلکہ bleak ہے۔ مصنف کو سرنگ کے اختتام پر روشنی کی رمق بھی نظر نہیں آ رہی اور وہ ''تباہی کے پیغام بر'' (Prophet of Doom) کا اپنا پرانا فریضہ سرانجام دے رہا ہے۔ لیکن یہ اس طرح پاکستان کو ''ناکام ریاست'' قرار دینے کی کوشش سے کہیں زیادہ پیچیدہ عمل ہے، جیسے سیاست داں یا صحافی حضرات سطح پر تیرتے ہوئے کرتے چلے آئے ہیں۔ ان ناولوں کا اختتامی حصہ تاریخ پر مبنی ایسا وژن ہے کہ جس میں بیانیے کے وسیلے سے ایسا موقع فراہم کیا جا رہا ہے کہ ہم اجتماعی طور پر اپنے گریبان میں منھ ڈال کر دیکھ سکیں۔ یہ اس طرح کی کاوش ہے جسے انگریزی میں 'اپنی روح کو ٹٹول کر دیکھنا' (Soul Searching) کہا جاتا ہے۔ حوصلے ابھرتے ہیں پھر ساتھ چھوڑ دیتے ہیں، آس بندھی ہے پھر ٹوٹ جاتی ہے، امید ساتھ چھوڑ دیتی ہے پھر گھیرا تنگ ہونے لگتا ہے، تب کہیں جا کر پاؤں اکھڑنے لگتے ہیں۔ اس میں عدالتی فیصلے کی سی قطعیت نہیں ہے اور نہ اس میں سزا سنائی گئی ہے۔ یہ واردات ہونے کی وجہ سے پوری طرح involved ہے۔ ہم اس میں سے باہر نہیں نکل پائے ہیں۔ اس لیے موقع مل گیا ہے کہ دیکھ سکیں اور اندازہ لگا سکیں، کیا کھویا اور کیا پایا۔ ان ناولوں کا یہ انجام دراصل پوری قوم کے لیے ایک چیلنج کی سی حیثیت رکھتا ہے کہ حساب سود و زیاں کر لیں اور تخمینہ لگا لیں کہ کس مرحلے پر پہنچ گئے، امید منزل کو راہ میں کیا ہوا۔

مسعود اشعر نے اپنی تعزیتی مضمون میں ایک فقرہ یوں بھی لکھا ہے:

''وہ یوٹوپیا، قیام پاکستان سے پہلے جس کا خواب دکھایا تھا جلد ہی ''ڈسٹوپیا'' بن گیا تھا۔ اس طلسم شکنی نے جب دوسرے سوچنے سمجھنے والوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا تھا تو بھلا انتظار حسین اس سے کیسے بچ سکتا تھا۔ یہیں سے اس نے آشوب کی کہانیاں لکھنا شروع کیں۔۔۔'' (مسعود اشعر، ہزاروں سال پرانا آدمی نئی جون میں)۔ مسعود اشعر آگے چل کر یہ بات کہتے ہیں

کہ یہ انتظار حسین کا ''قصور'' نہیں۔ قصور سے زیادہ میرے نزدیک یہ ان کا طریق کار (method) ہے۔

پاکستان بطور بیانیہ — ان ناولوں میں جو بہت قابل ذکر بات نمودار ہوتی ہے، وہ یوں بھی دہرائی جا سکتی ہے۔ گویا انہوں نے تین مسلسل ناولوں میں وہ Space خلق کی ہے کہ جہاں پاکستان کی مصری تاریخ کو imagine کیا جا سکے اور ایک imagined تاریخ کے ذریعے سے پاکستان کے حال کو ادراک میں لایا جا سکے۔ پاکستانی معاشرے میں جنم لینے والے مختلف واقعات اور معاشرے کی مجموعی صورت حال ظاہر ہے کہ مختلف ناولوں کے لیے الگ الگ طرح سے محرک فراہم کرتی رہی ہے۔ چناں چہ ایک پسماندہ دیہی علاقے سے اٹھ کر شہر آنے والے نوجوان اور اس کے خاندان کی کہانی حسن منظر کے ''دھنی بخش کے بیٹے'' میں بہت جزرس تفصیل کے ساتھ قلم بند ہوئی ہے،[۲۵] جب کہ عبداللہ حسین کے ناول ''ناداری لوگ'' میں پسماندہ، بچھڑے ہوئے طبقوں کی تصویر کشی کے ذریعے ایک بڑی تصویر بنانے کی کوشش کی گئی ہے (جس کی بطور ناول کامیابی پر بحث اس وقت ہمارے لیے فی الوقت غیر ضروری ہوگی۔[۲۶]) اسی طرح ان تین ناولوں کے طریقہ کار کو لازماً بہتر قرار دینا مقصود نہیں مگر یہ ضرور ہے کہ دوسرے ناولوں کی نسبت زیادہ مختلف ہے۔ اس بات کو زیادہ وضاحت کے ساتھ بتانے کی کوشش کی جائے تو یوں کہا جا سکتا ہے کہ پاکستان کے ریاست نے بالخصوص ۱۹۷۱ء کے بعد جس طرح پلٹے کھائے اور اتار چڑھاؤ سے دوچار ہو کر حالات و واقعات نے رُخ اختیار کیا، اس کا بڑا سخت تنقیدی جائزہ (Strong critique) وہ مضمر ہے جس سے یہ ناول عبارت ہے۔ براہ راست تجزیہ اور رائے زنی سے گریز کرتے ہوئے — کہ نہ تو یہ صحافیانہ رپورٹ ہے اور نہ سماجی علوم کا مقالہ (گو کہ اس کے لیے وافر مقدار میں مواد ضرور ہے)— اس ناقدانہ جائزے کو ناول کے بیانیے میں ڈھال دیا ہے کہ اسے زبردستی کاٹ کر نکالا یا dissect نہیں کیا جا سکتا بلکہ قصّے کے progression میں دیکھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ان ناولوں کو سماجی علوم کے بعض تجزیوں کے تناظر میں رکھ کر دیکھا جائے تو ایک دل چسپ صورت حال پیدا ہوگی، اگرچہ ایسے تجزیے کی روشنی میں مزید جائزے کو build-up کرنا میرے لیے آسانی کے ساتھ یا پوری طرح ممکن نہیں ہے اس کے باوجود ان ناولوں میں مضمر اس امکان کی طرف اشارہ کرنا بھی مفید رہے گا کہ پاکستان کے بیانیے کی شکست کے بیان سے یہ ناول عبارت ہیں۔

ایک تاریخی تصوّر سے سیاسی بیانیے تک پاکستان کا سفر چند ایک حالیہ کتابوں کا موضوع بنا ہے۔ فیصل دیوجی کی کتاب Muslim Zion: Pakistan as a Political Idea[۲۷] اور اس کے علاوہ وینکٹ دھولی پالا (Venkat Dhulipala) کی کتاب اس ضمن میں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

Creating a New Medina: State, Power, Islam and the Quest for Pakistan in Late Colonial North India.[۲۸]

فیصل دیوجی کا دائرہ سیاسی افکار تک مختص ہے، اگرچہ اسرائیل سے مماثلت کے ذکر میں وہ ثقافتی مضمرات کی طرف بھی آتے ہیں۔ دیوجی کو پاکستان کی صورت میں جو political idea نظر آتا ہے، اس میں بتدریج سامنے آنے والی بربادی ان ناولوں کا خاص موضوع بنتا ہے کہ ایک آئیڈیا بن کر کیسے بگڑا۔ وینکٹ دھولی پالا نے اگرچہ بعض بنیادی غلطیاں کی ہیں، مثال کے طور پر علمائے دیوبند کو قیام پاکستان میں بنیادی محرکین میں شامل کر لیا ہے۔ اس کے باوجود اس تجزیے میں بعض باتیں کارآمد ہیں۔ انھوں نے مابعد نوآبادیاتی مسائل کی یلغار کو قیام پاکستان سے قبل کی debate سے جوڑا

ہے جو شمالی ہندوستان میں جاری تھی، اور اب ہمیں بہت پُرشور اور الفاظ کے بے دریغ استعمال پر مشتمل نظر آتی ہے، مسائل کے استدراک اور برسرِ زمین حقائق کی فہم پر کم۔ ''آگ کا دریا'' میں اس نوع کی گفتگو واضح طور پر گونجتی ہوئی محسوس ہوتی ہے، خاص طور پر ایک مقام جس کا حوالہ اس سے قبل درج کیا گیا، اور جس کی وجہ سے یہ شبہ قوی ہونے لگتا ہے کہ ریاست کے اجزاء و عناصر کیا ہوں گے، ان معاملوں میں پاکستان بڑی حد تک تصوّر کی کمی کا شکار رہا، انگریزی کے ایک ناول نگار کے مطابق insufficiently imagined ـــ یا پھر اس کو تصوّر زیادہ کیا گیا، حقیقت کی نظر سے کم دیکھا گیا۔ نتیجے میں وہ دراڑ پڑ گئی جو ''بستی'' کے وسط میں ابھر کر سامنے آتی ہے اور پھر پھیلنا شروع کرتی ہے وہ کتابوں میں مزید آگے بڑھتی ہے، یہاں تک کہ خلیج بن جاتی ہے، اور ناول اپنی شکست کی آواز بن جاتا ہے۔

ان دونوں کتابوں کے حوالے سے بحث و استدلال کی گنجائش بہت ہے لیکن وہ ہمارے موضوع سے دور نکل جائے گی۔ ان کتابوں کے برخلاف یہاں پر عائشہ جلال کی کتاب The Struggle for Pakistan: A Muslim Homeland and Global Politics[۲۹] کا حوالہ دینا بہتر معلوم ہوتا ہے۔ اگرچہ اس کا نقطۂ نظر خاصا مختلف ہے اور بعض جگہ استدلال زورِ بیان کے مقابلے میں بودا پڑ جاتا ہے۔ تاہم وہ منٹو اور فیض کے حوالے بھی دیتی ہیں۔ ان کی کتاب پر ہونے والے بہت سے تبصروں میں سے ایک میں ایک نکتہ دل چسپ معلوم ہوا۔ ''وال اسٹریٹ جرنل'' میں Pakistan: The Land of the Pure کے نام سے Isaac Chetiner نے تبصرے میں (26 دسمبر، ۲۰۱۳ء) اس بیانیے کو ایک جگہ اٹھایا[۳۰] جو عائشہ جلال نے پاکستان کے حوالے سے تیار کیا ہے، اور وہ اس حوالے کو کہانی کی طرح دیکھ رہے ہیں، جو بجائے خود ہمارے لیے برمحل ہے:

''The normal way to tell a story like Pakistan's is to identify some point where the country ''went off the rails'' and thus construct a tragic narrative of great promise colliding with reality.''

فاضل مبصر کو شکوہ ہے کہ عائشہ جلال نے ایسا نہیں کیا۔ ان کے مطابق عائشہ جلال اصرار کرتی ہیں کہ Pakistan never went off the rails!

عائشہ جلال نے اپنی کئی تحریروں میں پاکستان کو ایک ناکام ریاست ماننے سے انکار کیا ہے اور وہ اس طور پر تجزیے کے لیے فریم ورک بھی فراہم کرتی ہیں۔ گو ایک بیان میں، جو کئی اخباروں میں نقل ہوا، انہوں نے یہ ضرور کہا ہے:

Pakistanis have lost control of the contemporary narrative.

ان کا یہ فقرہ معاصر افسانوی ادب کی تنقید کی اور بصیرت افروز بلکہ چشم کشا کئی کتابوں پر بھاری ہے۔

عائشہ جلال کا حوالہ مجھے اس لیے اہم معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے منٹو کے بارے میں پوری ایک کتاب لکھی ہے اور ان کی سیاسی کتابوں پر انتظار حسین اپنے انگریزی کالموں میں رائے زنی کر چکے ہیں اور یوں ان کی اہمیت کے قائل معلوم ہوتے ہیں۔

عائشہ جلال کے خیالات اپنی جگہ، مجھے یہ محولہ بالا تبصرہ انتظار حسین کے حوالے سے اہم معلوم ہوتا ہے کہ اسی طریقے سے ''بستی'' میں وہ خاص مقام پہچان میں آ جاتا ہے جہاں سے گاڑی، پٹڑی سے اتری تھی اور پے در پے حادثوں کا شکار

ہوتی چلی گئی۔ عائشہ جلال نے نہ سہی، انتظار حسین نے یہ کہانی کم و بیش اسی نہج پر سنائی ہے۔ لیکن ہمارے نقادوں نے اس پر کان نہیں دھرا۔ کیوں کہ بقول یگانہ:

سمجھ میں آنے لگا تو سنا نہ گیا

پہلے "بستی" اور اس کے بعد دونوں ناولوں میں تاریخ کا وہ موقع، Pivotal Point، شناخت کر لیا جاتا ہے جہاں خرابی ظاہر ہوتی ہے۔ ملک کی تاریخ کے یہ لمحے ایک دوسرے سے منسلک ہیں اور یہی چیز ناولوں کے اس سلسلے کو پاکستان کے تاریخی بیانیے سے جوڑے ہوئے ہے۔ یہاں تک آتے آتے بیانیے کے معنی بدلنے لگتے ہیں اور ہم ادبی تنقید کے بجائے سماجی و سیاسی تجزیے کی حدوں میں داخل ہونے لگتے ہیں۔ یہ معاصر تاریخ کا طلسماتی دریائے خوں رواں ہے جس سے آگے طلسم باطن اور پھر پردۂ ظلمات ہے جہاں سے کوئی واپس آیا نہیں۔ بہتر ہے اسی پل پری زاداں پر ٹھٹھک کر کھڑے ہو جائیں اور پتلوں کو کٹ کٹ کر گرتے، خون بن کر بہتے دیکھتے رہیں۔ ہم ایک نتیجے تک پہنچ گئے ہیں (جو انجام سے منزلوں دور ہے) مگر آشوب ابھی تھما نہیں ہے۔

انتظار حسین کے ساتھ جس گفتگو کا حوالہ اس باب میں بار بار آ رہا ہے، اس میں ایک مقام بڑا سخت آتا ہے۔ میں نے دریافت کیا کہ اگر "بستی" آج کل کے حالات میں لکھی جاتی تو اس کی صورت کیا ہوتی؟ انتظار حسین نے اس بارے میں تو صاف کہہ دیا کہ "مجھے پتہ نہیں" لیکن اس کے بعد فقرہ پورا کرتے ہوئے جو بات کہی وہ آگے کی طرف اشارہ کر رہی ہے۔ انہوں نے کہا:

"لیکن اب جو آشوب ہے پاکستان کا تو میں سوچتا ہوں کہ یہ آشوب اس وقت پیدا ہوا ہے جبکہ شاید میں اپنی تخلیقی عمر پوری کر رہا ہوں۔ تو یہ آشوب تو شاید میری گرفت میں نہیں آ پائے گا اور اس کے حوالے سے شاید کوئی ایسی تحریر نہیں آئے گی، کوئی ایسا ناول نہ ہوگا۔ کیوں کہ میں ختم ہو رہا ہوں اور آشوب شروع ہو رہا ہے۔"

لکھنے والے نے اپنا قصہ لپیٹ لیا لیکن آشوب ابھی جاری ہے......

ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

حواشی

(۱) یہ گفتگو جولائی ۲۰۰۵ء کو لاہور میں ریکارڈ کی گئی اور سویرا، لاہور، ۸۵، جلد ۳، شمارہ ۱۱، بابت جولائی اگست ۲۰۰۷ء میں شائع ہوئی۔ اس کا انگریزی ترجمہ "بستی" کے انگریزی ترجمے کی اس اشاعت میں شامل ہے جو آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، نئی دہلی سے شائع ہوئی۔

(۲) نجم الغنی رامپوری، بحر الفصاحت، مطبع نول کشور، لکھنؤ، بار دوم، ۱۹۲۶ء۔

(۳) شمس الرحمٰن فاروقی (مرتب) درس بلاغت، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۱ء، ص ۱۲۹ تا ۱۵۲

(۴) Margaret Atwood

(۵) سارتر کا سہ شاخہ انگریزی میں متعدد بار شائع ہو چکا ہے۔ شاید مصنف کے ذہن میں تین ناولوں کے سلسلے کو آگے بڑھانا بھی تھا، جو ایک ادھورے ناول سے ظاہر ہوتا ہے۔

(۶) سارتر کا حوالہ انتظار حسین کی کئی تحریروں میں آیا ہے، تاہم ان تین ناولوں کے بارے میں صراحت کے ساتھ کوئی رائے سامنے نہیں ہے۔

(۷) Andre Maurois, From Proust to Camus: Profiles of Modern French Writers, translated by Care Morse and Renaud Bruce, Weidenfeld and Nicholson, London, 1967.

(۸) David Caute, Introduction to Jean Paul Sartre, Iron in the Soul, Penguin Books.

(۹) James Wood, How fiction works, vintage Books, London, 2008 کتاب کے آخر میں ببلوگرافی کے نام سے ناولوں، افسانوں اور بیانوں کی ایک فہرست دی گئی ہے جن کا حوالہ متن میں آیا ہے۔ اس فہرست میں سارتر اپنی غیر حاضری کی وجہ سے نمایاں ہے۔

(۱۰) نجیب محفوظ کے شاہکار کی تفصیل انگریزی میں تراجم کے حوالے سے درج ہے

Palace walk

Palace of Desire

Sugar Street

(۱۱) Rasheed El-Anany, Naguib Mehfouz: The Pursuit of Meaning, Routledge, London, 1993

(۱۲) طاہر بن جلون دور حاضر میں فرانس کے چوٹی کے ادیبوں میں سے ایک مانے جاتے ہیں۔ ان کا تعلق مراکش سے ہے اور وہ فرانسیسی میں لکھتے ہیں۔ ان کا پہلا ناول ۱۹۷۳ء میں شائع ہوا۔ ان کو سب سے زیادہ شہرت اپنے ناول The Sand Child سے ملی جو ۱۹۸۵ء میں شائع ہوا۔ یہ ان کے سہ شاخہ کا پہلا ناول تھا۔ اس سلسلے کا دوسرا ناول The Secret Night کے نام سے ۱۹۸۷ء میں شائع ہوا۔ اسے نہ صرف یہ کہ فرانس کے سب سے زیادہ وقیع ادبی انعام Prix Goncourt سے نوازا گیا بلکہ یہ کسی عرب نژاد کی تحریر کردہ پہلی کتاب تھی جسے فرانس کے اس اعزاز کا مستحق قرار دیا گیا۔ اس سلسلے کا تیسرا ناول The Wrong Light کے نام سے شائع ہوا۔ ان کے ایک اور ناول The Blinding Absence of Night کو بھی غیر معمولی شہرت حاصل ہوئی۔ ۲۰۰۱ء میں شائع ہونے والا یہ ناول مراکش کے رسوائے زمانہ صحرائی زنداں کے ایک قیدی کی سرگزشت پر مبنی ہے اور کہا جاتا ہے کہ یہ ناول ناقابل بیان بربریت و انسان دشمنی کو ہر حال میں زندہ رہنے کے مصمم ارادے کی وجودی داستان بنا دیتا ہے۔

ممتاز عرب ناول نگار اور خاص طور پر انگریزی میں غیر معمولی شہرت رکھنے والی حنان الشیخ کے مطابق طاہر بن جلون کے "بیانیہ کرتب" عربی کے رواتی بیانیے، خاص طور پر قصہ گوؤں کی روایت کی توسیع ہیں۔ حنان الشیخ کے مطابق ان کی نثر بیک وقت نازک اور جگر، طاقت ور اور سوال اٹھانے والی ہیں، حکایت اور جدیدیت کا مسحور کن آمیزہ۔ یہ تعریف جدید اردو افسانے کے لیے معنی خیز ہے۔

پیرس ریویو کے انٹرویو کے علاوہ طاہر بن جلون کے بارے میں مایا جگی کا پروفائل بھی اہم ہے۔ دیکھیے:

Maya Jaggi, Voice of the Maghreb, The Guardian, 6 May 2006.

طاہر بن جلون کی چند ایک تحریریں اردو میں ترجمہ ہو چکی ہیں۔ ملاحظہ کیجیے۔ طاہر بن جلون، نظم ترجمہ مظفر علی سید، محراب، لاہور، ۱۹۸۲ء ص ۲۳۷

طاہر بن جلون، اسلام کو سمجھنے کے لیے ترجمہ آصف فرخی، زنبیل، شمارہ ۱۰، اکتوبر ۲۰۰۳ء

طاہر بن جلون، گرفتاری، ترجمہ محمد عمر میمن، آج، کراچی شمارہ ۲۹

طاہر بن جلون، رخصت، ترجمہ محمد عمر میمن، آج، شمارہ ۳۷

(۱۳) Shusha Guppy, Tahir Ben Jelloun, The Art of Fiction no.159, The Paris Review, Fall, 1999

(۱۴) انگریزی زبان میں لکھنے والے اور صومالیہ سے تعلق رکھنے والے ناول نگار نورالدین فرح سے ہمارے ہاں واقفیت نہیں ہے، اس لیے اس کے حوالے سے چند بنیادی باتیں یہاں درج کی جا رہی ہیں جو زیرِ بحث موضوع سے مناسبت رکھتی ہیں۔ نورالدین فرح صومالیہ کے ایک چھوٹے سے شہر میں ۱۹۴۵ء میں پیدا ہوا۔ یہ علاقہ اس وقت برطانیہ کے قبضے میں تھا اور اس سے پہلے اطالیہ کی نوآبادی رہ چکا تھا۔ اس نے اپنی مادری زبان کے علاوہ انگریزی، اطالوی، عربی اور امہری یا کی امہاری زبانیں سیکھیں۔ ابتدائی تعلیم کے بعد وہ ایک سرکاری محکمے میں کلرک کے طور پر بھرتی ہو گیا مگر دو سال کے اندر ہندوستان کی پنجاب یونیورسٹی آ گیا جہاں اس نے تین سال قیام کیا اور شادی بھی کر لی۔ ۱۹۶۹ء میں وہ وطن واپس آیا اور ۱۹۷۰ء میں اس کا پہلا ناول From a Crooked Rib شائع ہوا۔ وہ دارالحکومت موگادیشو کی سرکاری یونیورسٹی میں تقابلی ادبیات کی تدریس سے وابستہ ہو گیا اور اپنا دوسرا ناول صومالی زبان میں لکھنے لگا۔ صومالیہ کی آمرانہ حکومت کے تحت پابندی کی فضا اور گھٹن روز بروز بڑھتی جا رہی تھی۔ وہ انگلستان چلا آیا اور ۱۹۷۶ء میں اس کا دوسرا ناول شائع ہوا۔ اس ناول میں صومالیہ کی روزمرہ زندگی کا بیان حکومت کے لیے ناپسندیدہ ٹھہرا اور جب وہ وطن واپس آنے کے لیے روانہ ہوا تو مشورہ دیا گیا کہ کچھ عرصے کے لیے اپنے ملک کو بھول جائے۔ اس کے بعد وہ افریقہ کے کئی ملکوں میں گھومتا پھرا۔ اس کا اگلا ناول Sweet and Sour Milk ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا اور یہ اس سہ شاخہ کا پہلا ناول ثابت ہوا جسے یہ نام دیا گیا:

Variations of the Theme of an African Dictatorship.

اس سلسلے کا دوسرا ناول Sardines ۱۹۸۱ء میں اور آخری ناول Close Sesane ۱۹۸۳ء میں شائع ہوئے۔

جلد ہی نورالدین فرح نے یورپ کے ادبی حلقوں میں شہرت حاصل کر لی۔ ۱۹۸۶ء میں دوسرے سہ شاخہ کا پہلا ناول Maps شائع ہوا۔ اس سلسلے کا دوسرا ناول Secrets ۱۹۹۸ء میں اور تیسرا ناول Gifts ۱۹۹۹ء میں شائع ہوا۔ اس دوران اسے یورپ کا گراں قدر Neustadt ادبی انعام بھی تفویض کیا گیا جو اس سے پہلے گابریئل گارسیا مارکیز اور چیسلاو میلوش کو دیا جا چکا تھا۔

ایک طویل عرصے کے بعد نورالدین فرح نے وطن واپسی کی ہمت کی اور وہ عبوری حکومت اور شدت پسند اسلامی گروہ کے درمیان مذاکرات میں الجھ گیا۔ اس تجربے کے بارے میں اس نے ۲۰۰۲ء میں ایک مضمون لکھا۔ ۲۰۰۳ء میں وہ نئے سہ شاخہ سلسلے کا پہلا ناول Links شائع کر چکا تھا۔ اس سلسلے کا نام Past imperfect ہے اور اس کا دوسرا ناول ۲۰۰۷ء میں Knots کے نام سے اور تیسرا ناول Crossbones میں شائع ہوا۔

نورالدین فرح کے بارے میں اخبار گارڈین میں مشہور صحافی مایا جگی نے لکھا

Over 45 years, Farah has pursued complex, elusive truths as are of Africa's greatest novelists, and a cosmpolitan voice in English language fiction.

اس کے کم و بیش تمام ناولوں کا محلِ وقوع صومالیہ ہے۔ میرا ایک محرک یہ ہے کہ میں اپنے ملک کو لکھنے کے عمل سے زندہ رکھوں، اس نے ایک انٹرویو کے دوران کہا۔ مایا جگی سے گفتگو کے دوران اس نے اپنے ناولوں میں بڑھتی ہوئی قنوطیت کے بارے میں کہا کہ کردار بھلے ہی جدوجہد کرتے رہیں، اس ملک کو ازسرِنو تخلیق کیسے کیا جا سکتا ہے جو خود مسلسل اپنے آپ کو تباہ کیے جا رہا ہے؟" افسانوی ادب کے بدلتے ہوئے عالمی رنگ سے دلچسپی رکھنے والوں کو یہ مضمون مفید معلوم ہوگا۔

Maya Jaggi, Nuruddin Farah: A life in wrting, The Guardian, September 21,2012, London.

اس حوالے کے لیے میں مایا جگی اور جناب عامر حسین کا ممنون احسان ہوں۔

(۱۵) چنوا اچیبے، بکھرتی دنیا، ترجمہ اکرام اللہ، نگارشات، لاہور، سن ندارد۔

(۱۶) ہندوستان کے انگریزی ناول نگار امیتاو گھوش میری رائے میں اس وقت دنیا کے سرِبرآوردہ اور بے حد خلاق (inventive) ادیبوں میں سے نمایاں ہیں۔ ان کے IBIS سہ شاخہ کے ناولوں کی تفصیل یہ ہے:

The Sea of Poppies, 2004

River of Smoke, 2011

جب کہ تیسرا ناول Flood of Fire، ۲۰۱۵ء میں شائع ہوا ہے۔

(۱۷) Amitav Ghosh, Count down

(۱۸) اس ملاقات کے مختصر بلکہ تار برقی کی سی زبان میں احوال کے لیے دیکھیے انتظار حسین کے ہم راہ کینیڈا کے سفر کا احوال، ”پت جھڑ کے رنگ نیارے“ آصف فرخی، مشمولہ قید مقام، شہرزاد، کراچی، ۲۰۱۱ء، ص ۱۳۷، ۱۳۸۔

(۱۹) مسودہ اشعر، آگے سمندر ہے

(۲۰) Orhan Pamuk, In Kars and Frankfurt

(۲۱) Orhan Pamnuk, On Trial

(۲۲) دیکھیے مرزا اطہر بیگ، غلام باغ

مستنصر حسین تارڑ، راکھ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۷ء

(۲۳) افسانے ”سیکنڈ راؤنڈ“ اور ”آخری خندق“

(۲۴) مجسم ساتی، تمس

(۲۵) دیکھیے حسن منظر، دھنی بخش کے بیٹے، شہرزاد، کراچی

(۲۶) عبداللہ حسین، نادار لوگ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

(۲۷) Faisal Devji, Muslim Zion: Pakistan as a Political Idea, Harvard University Press, Cambridge, 2015

(۲۸) Venkat Dhulipalia, Creating a New Medina: State, Power, Islam and the Quest for Pakistan in Late Colonial North India Cambridge University Press, 2015

(۲۹) Ayesha Jalal, Struggle for Pakistan: A Muslim Homeland and Global Politics

(۳۰) Isaac Chetiner, Pakistan: The Land of the Pure in The Wall Street Journal, 26 December, 2015

''جیسے کہ خط مماس دائرے کو ایک نقطے پر نرمی سے چھوتا ہے۔ ترجمہ اصل کو نرمی سے چھوتا ہے اور صرف ایک انتہائی خفیف نقطے پر۔۔۔ قانون وفاداری کے تحت لسانی بہاؤ کی آزادی میں۔''

والٹر بن یامین[1]

ترجمہ نگاری کے میدان میں

افسانوں میں اندھیرے سے روشنی اور نامعلوم سے معلوم کا سفر آغاز ہوتا ہے، ایک اقلیم سے نکل کر دوسری اقلیم تک۔ ایک پرانی دنیا کی نئی دید، ایک نئی دنیا اور اس کی حیرت۔ لیکن افسانوں کے ساتھ ساتھ ایک اقلیم اور بھی ہے، جو ہے تو پرانی لیکن نئی ہو کر سامنے آئی ہے اور نئی حیرت کا سامان ساتھ لائی ہے۔ ترجمے وہ نامانوس ذائقے، نئے تجربے جواب دسترس میں آنے کو ہیں۔ انتظار حسین نے اپنی ادبی زندگی میں بہت سے ترجمے کیے ہیں، افسانوی نثر کے بھی اور غیر افسانوی بھی۔ اس باب میں ناول اور افسانوں کے تراجم کا جائزہ پہلے لیا گیا ہے کہ یہ مصنف کے تخلیقی کام سے گہرا تعلق رکھتے ہیں، ان کے قرین بھی ہیں اور اثر ونفوذ کے حساب سے منسلک بھی۔

ترجمے کا تذکرہ ''نئی پود'' سے شروع کیا جائے۔ نئی نسل اور نئی پود کا نعرہ ناصر کاظمی، انتظار حسین کے ساتھیوں نے پچھلے لوگوں سے بے زاری اور اس نسل کی ادبی بساط پر آمد کے اعلان کے لیے لگایا تھا، جو قیام پاکستان کے فوراً بعد سامنے آئی اور اپنے آپ کو ایک نئے تجربے کی حامل سمجھتی تھی۔ اسی چلتے ہوئے فقرے کو ایوان ترگنیف کے ناول کا عنوان بنا کر انتظار حسین نے اس کا ترجمہ کیا جو ۱۹۵۲ء میں شائع ہوا۔[2]

روسی ادیب ایوان سرگئی وچ ترگنیف Ivan Sergeyvich Turgenev اپنے ناولوں اور مختصر افسانوں کے لیے مشہور ہے جو اس عہد کے روسی سماج خاص طور پر دانش وروں اور طبقۂ اشراف کی زندگی کا نقشہ باریکی اور نزاکت کے ساتھ کھینچتے ہیں۔ اس کے چھ اہم تر ناول ۱۸۳۰ء سے لے کر لگ بھگ ۱۸۷۰ء کی دہائی تک کے روسی سماج کی عکاسی کرتے ہیں۔ ٹولسٹوئے اور دوستوئیفسکی کو نہ صرف روسی ناول بلکہ عالمی طور پر بھی عظیم ترین بلکہ magistereal ناول نگار مانا جاتا ہے، ترگنیف ان سے ذرا پہلے آیا تھا اور فن کار کے طور پر ان سے خاصا مختلف کہ وہ اپنے ان دونوں معاصرین کی طرح انسان کو مبتلائے فکر کرنے والے بڑے بڑے سوالوں سے براہ راست الجھنے کے بجائے خوب صورت اسلوب، نزاکت

احساس اور وقتِ نظر کا قائل تھا۔ اپنے ملک کی حالتِ زار اور قوم کی تقدیر اس کی فنی کاوشوں کا سروکار بنے رہے۔

انتظار حسین نے کئی بار اس ناول نگار سے اپنی شیفتگی کا اظہار کیا ہے اور اس کے دھیمے دھیمے، نفیس انداز اور نفاست کو خراجِ تحسین پیش کیا ہے، لیکن اپنے بعض رویوں میں لاشعوری طور پر وہ خود ترگنیف کے نزدیک جا پہنچتے ہیں۔

ترگنیف کو موجودہ دور میں کئی عمدہ تنقیدی و سوانحی مطالعوں کا موضوع بنایا گیا ہے جن میں ممتاز افسانہ نگار اور ناقد وی، ایس پرچیٹ V.S.Pritchett کی کتاب خاص طور پر اہم ہے۔[۳] ممتاز مؤرخ اور روسی ادب و دانش کے اسکالر سر ایزایا برلن Sir Isaiah Berlin نے ۱۹۷۰ء میں ترگنیف کے اسی ناول پر رومانز خطبہ (Romanes Lecture) دیا تھا، جو اس ناول کے ایک انگریزی ترجمے کے ساتھ شائع ہوا ہے۔[۴] یہ خطبہ، ترگنیف اور اس کے عہد کی ذہنی فضا اور اس ناول کے فکری و سیاسی پس منظر کا بصیرت افروز مطالعہ ہے۔ ترگنیف کے بارے میں برلن نے جو باتیں کی ہیں، ان میں سے بعض باتیں انتظار حسین کے بارے میں بھی درست نبرتی ہیں، خاص طور پر ان اعتراضات کے حوالے سے جو نظریے سے وابستہ نقادوں نے ان پر عائد کیے:

By temperament Turgenev was not politically minded. Nature, personal relationships, quality of feeling___these are what he understood best, these, and their expression in art. He loved every manifestation of art and of beauty as deeply as anyone has ever done. The conscious use of art for ends extraneous to itself, ideological, didactic, or utiliarian, and especially as a deliberate weapon in the class war, as demanded by the radicals of the sixties, was detestable to him. He was often described as a pure aesthete and a believer in art for art's sake, and was accused of escapism and lack of civic sense, then, as now, regarded in the view of a section of Russian opinion as being a despicable form of irresponsible self-indulgence. Yet these descriptions do not fit him. His writing was not as deeply and passionately committed as that of Dostoyevsky after his Siberian exile, or of the later Tolstoy, but it was sufficiently concerned with social analysis to enable both the revolutionaries and their critics, especially the liberals among them, to draw ammunition from his novels.

برلن کے مطابق، ترگنیف کی فنی عظمت میں کوئی کلام نہیں مگر سماجی مفکر کے طور پر ان کے خیالات آج بھی متنازع ہیں۔ ان کے خیال میں ترگنیف نے اپنے ناولوں میں روسی سماج کی جو تصویر کشی کی، خاص طور پر اس کے مغربی اقدار کے شائق لبرل طبقے کی گوموں والی صورت حال کی عکاسی، وہ آفاقی صورت حال معلوم ہوتی ہے۔ اور آج ہر طرف جانی پہچانی معلوم ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ مصنف کا اپنا رویہ بھی واضح اور نمایاں ہے:

The situation that he diagnosed in novel after novel, the painful predicament

of the believers in liberal Western values, a predicament once thought peculiarly Russian, is today familiar everywhere. So, too, is his own oscillating, uncertain position, his horror of reactionaries, his fear of the barbarous radicals, mingled with a passionate anxiety to be understood and approved of by the ardent young. Still more familiar is his inability, despite his greater sympathy for the party of protest, to cross over unreservedly to either side in the conflict of ideas, classes, and, above all, generations. The figure of the well-meaning, troubled, self-questioning liberal, witness to the complex truth, which, as a literary type, Turgenev virtually created in his own image, has today become universal. These are the men who, when the battle grows too hot, tend either to stop their ears to the terrible din, or attempt to promote armistices, save lives, avert chaos.

As for the storm in a teacup, of which Turgenev spoke, so far from being forgotten, it blows over the entire world today. If the inner life, the ideas, the moral predicament of men matter at all in explaining the course of human history, then Turgenev's novels, especially Fathers and Children, quite apart from their literary qualities, are as basic a document for the understanding of the Russian past and of our present as the play of Aristophanes for the understanding of classical Athens, or Cicero's letters, or novels by Dickens or George Eliot, for the understanding of Rome and Victorian England.

انتظار حسین نے اس ناول کا ترجمہ اپنے ابتدائی دور کے افسانوں کے قریب رہتے ہوئے کیا ہے۔ اس لیے اس ترجمے میں بیانیہ خاص طور پر مستحکم ہے، ایک تخلیقی شان کا حامل۔ جزئیات اور محاکات کی نثر اپنے اسلوب کے اعتبار سے عمدہ ہے اور مکالموں میں بولی ٹھولی کا رنگ آ گیا ہے:

پھر وہ بازاروف کسان کی طرف مخاطب ہوا "بڑے میاں! تمہاری جورو ہے؟"

کسان نے اپنا بدرنگ سوجھی ہوئی آنکھوں والا چہرہ ان دونوں کی طرف کر لیا۔

''جورو؟ ہر شخص کی جورو ہووے ہے۔''

''تم اسے مارتے ہو؟''

''جورو کو؟ ہونے کو تو ہر بات ہووے ہے۔ پر میں اسے بلاوجہ تھوڑا ہی ماروں ہوں۔''

''بہت خوب! اچھا وہ بھی تمہیں مارتی ہے؟''

کسان نے لگام کو ایک جھٹکا دیا۔ ''میاں کیا کہہ رہے او۔ مذاق کر رہو......'' وہ دراصل ناراض ہو چلا تھا۔

''ارکادی کولائی وچ سن رہے ہو، لیکن ہم پر مار پڑی ہے ___ تعلیم یافتہ لوگوں کا ہمیشہ یہی حشر ہوتا ہے۔''
ارکادی ہنسا تو سہی، لیکن زبردستی کر کے۔ بازاروف نے اپنا منھ پھیر لیا اور پھر پورے سفر کے دوران میں اس نے زبان سے ایک لفظ نہیں نکالا۔
پیڑوں کے ایک جھنڈ میں چھپر والی چھت کا ایک چھوٹا سا مکان نظر آ رہا تھا۔ جو پہلی کٹیا نظر آئی، وہاں دو کسان بیٹ پہنے کھڑے تھے اور آپس میں گالم گلوچ کر رہے تھے۔ ایک کہہ رہا تھا ''ابے تو تو سور ہے سور، بلکہ سور کے بچے سے بھی بدتر ہے۔''
دوسرے نے ترت سے جواب دیا ''اور تیری لگائی ڈائن ہے۔''
لامحالہ اس ترجمے کا اثر اس دور کی تحریروں پر بھی پڑا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ اس ترجمے کے فوراً بعد ہاتھ نہیں کھینچا اور اسی قلم سے ''چاند گہن'' اور اس دور کے بعض دوسرے افسانے لکھ ڈالے۔ بازاروف کے کردار کے بارے میں انتظار حسین نے بعد میں بھی خامہ فرسائی کی ہے، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کا نقش گہرا ہے۔ ''نئی پود'' اردو میں منتقل ہونے والے کامیاب ترین ناولوں میں شمار کیے جانے کے لائق ہے اور تقریباً اسی لطف کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے کہ جس طرح انتظار حسین کے اس دور کے افسانے اور ناول۔

ترگنیف کے ناول کی عصری معنویت ایک اور حوالے سے اجاگر ہوتی ہے، جو کچھ عرصہ پہلے سامنے آیا ہے، اور یہ حوالہ ہے ایڈورڈ سعید کا۔ لیکن اس حوالے سے پہلے انتظار حسین کے حساس تجزیہ نگار سہیل احمد خان کی ایک تحریر سے گزر کر اس حوالے کا رُخ کرنے میں سہولت ہے۔ لاہور کے ادبی جریدے ''سویرا'' کے لیے لکھے جانے والے تین اداریے، سہیل احمد خان کے مجموعے ''تعبیریں'' میں بھی خود مکتفی تنقیدی مضامین کے طور پر موجود ہیں۔[۸] ان میں سے دوسری تحریر (بات چیت ۲) کا موضوع بی بی سی ریڈیو ۴ کے سالانہ ریتھ لیکچرز کے حوالے سے ایڈورڈ سعید کے بارے میں ہے۔ ایڈورڈ سعید کے ان خطبات کا جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں:
''اس چیز کا خطرہ ہے کہ دانش ور ایک ''خاص طبقہ'' بن کر نہ رہ جائیں یا نئی تبدیلیاں نئی قسم کے دانشور سامنے لے آئیں۔ مثلاً ''نوجوان دانش ور۔'' ایڈورڈ مغربی ادب کے تین اہم ناولوں کے ذریعے دانش ور کے اضطراب کو سمجھنے کی کاوش کرتے ہیں: فلوبیر ا ناول ''سنٹی مینٹل ایجوکیشن''، ترگنیف کا ناول ''فادرز اینڈ سنز'' اور جیمز جوائس کا ناول ''اے پورٹریٹ آف دی آرٹسٹ ایز اے ینگ مین۔'' ان سب میں نوجوان ہیرو اور مروجہ اقدار کا تصادم کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے۔''
سہیل احمد خان کے تعارفی مضمون میں مزید گنجائش نہیں لیکن ایڈورڈ سعید اس امر کی مزید تفصیل میں گیا ہے جس کو اس نے اپنے الفاظ میں یوں بیان کیا ہے:

"---how it is that intelleotnals are repersentative, not just of some subterranean or large social movement, but of quite perculiar, even abrasive style of life and social performance that is uniquely theirs.[۹]

یہ اسلوب زندگی انیسویں اور بیسویں صدی کے غیر معمولی ناولوں میں سب سے زیادہ بہتر بیان ہوا ہے کہ جن میں سماجی حقیقت کی نمائندگی، بہت حد تک متاثر ہوتی ہے یا فیصلہ کن انداز میں اس وقت تبدیل ہو جاتی ہے جب ایک نیا 'اداکار' اچانک نمودار ہوتا ہے، اور وہ ہے "دور جدید کا نوجوان دانش ور۔"

اس کی پہلی مثال ایڈورڈ سعید کو بازاروف کے کردار میں ملتی ہے جو ۱۸۶۰ء کے عشرے کے قصباتی روس میں مال دار خاندانوں کی پرسکون اور ساکت زندگی میں اچانک وارد ہوتا ہے اور احساس دلاتا ہے کہ وہ اپنے والدین سے رشتہ منقطع کر کے ایسی سائنسی اور غیر جذباتی اقدار کا حامل ہے جو منطقی اور ترقی پسندانہ معلوم ہوتی ہے۔ ایڈورڈ سعید کے مطابق ترگنیف کے ناول کی خوب صورتی اور حزن یہی ہے کہ قصباتی خاندانوں کی زندگی اور بازارف کی جاہ کن شخصیت کے درمیان واضح عدم مطابقت ہے۔ وہ بازاروف کے لیے nihilistically disruptive force کے الفاظ استعمال کرتا ہے اور باور کراتا ہے کہ ہمیں بازاروف کے کردار جو عناصر یاد رہ جاتے ہیں، وہ ہیں اس کی سعی و تلاش کی قوت اور اس کی متحارب ذہانت۔ ان ہی عناصر کی وجہ سے بازاروف اس ناول کے بیانیے سے باہر نکلتا ہوا محسوس ہوتا ہے، گویا نہ وہ اس میں سما سکتا ہے اور نہ اس میں ڈھل سکتا ہے۔

ایڈورڈ سعید کے تنقیدی استدلال میں جس طرح بازاروف کا کردار دانش وری کی پیکش کی مثال بن کر سامنے آتا ہے، اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اس ناول کی معاصر معنویت کے کئے اور پہلو ہیں، جن پر آج کے سیاق و سباق میں نئے تناظر کے تحت تجزیے کی گنجائش ہے۔ اس لیے کہ اس ناول کی معنیاتی جہات ابھی پوری طرح exhaust نہیں ہوئی ہیں اور اسی لیے انتظار حسین کا یہ ترجمہ اس نئے حوالے سے برمحل ہے۔

اب ذکر سرخ تمغہ کا۔ انیسویں صدی کے اختتام سے تعلق رکھنے والے واقعیت پسند ادیب اسٹیفن کرین کا جنگ کی تکالیف اور آلام کے خلاف لکھا جانے والا مختصر ناول The Red Badge of Courage امریکی ادب میں ایک سنگ میل کی سی حیثیت رکھتا ہے اور اسے بیسویں صدی میں امریکی ناول کے فروغ پر گہرے اثرات مرتسم کرنے والی کتاب مانا جاتا ہے۔ انتظار حسین نے اس کا ترجمہ "سرخ تمغہ" کے عنوان سے کیا جو ۱۹۶۰ء میں شائع ہوا۔ یہ ترجمہ بعض امریکی ناشرین کی اس اسکیم کے تحت کیا گیا جس میں ادب کے علاوہ مختلف موضوعات پر امریکی کتابوں کے ترجمے شائع کرنے میں پاکستانی ناشرین کو کسی نہ کسی قسم کی مدد فراہم کی گئی تھی۔ ایسی ہی اسکیم کے تحت شاہد احمد دہلوی نے ہاتھورن کے افسانے اور اشفاق احمد نے ہیمنگوے کے ناول A Farewell to Arms کا ترجمہ "وداعِ جنگ" کے نام سے کیا تھا۔[۹] اسی ناشر کی طرف سے اسٹیفن کرین کے طویل افسانے The Bride Comes to yellow sky کا 'دلہن' کے نام سے جاوید صدیقی کے ترجمے کا اشتہار بھی ملتا ہے۔

مترجم کے طور پر انتظار حسین نے ایک مختصر تمہید بھی لکھی ہے جس میں اسٹیفن کرین کی اہم تر سوانحی تفصیلات اور اس ناول کے فنی رویے کی اہمیت کا ذکر کیا ہے، خاص طور پر جنگ کے بارے میں کرین کا غیر رومانوی رویہ جس کے تحت وہ جنگ کی ہولناکی اور قہر سامانی کے بارے میں حقیقت نگاری کے بے کم و کاست انداز میں لکھتا ہے، اس کا تقابل ارنسٹ ہیمنگوے سے بھی کیا گیا ہے۔ خطابت سے دور اور جنگ کو اعلیٰ تر و ارفع مقاصد سے عاری ایک فضول پیکار کے طور پر پیش

اس پر فکر مند ہے، اسے خانہ جنگی اور خانہ بربادی سمجھ کر ادھر اُدھر بھٹک رہا ہے جہاں زندگی کے معنی اس سے گریزاں ہیں۔

کرین کے اس ناول کو محض دستاویزی یا اخباری رپورٹ کی سی حقیقت نگاری کا حامل نہیں سمجھنا چاہئے۔ بعض امریکی نقادوں نے اشارہ کیا ہے کہ کرین کی دوسری تحریروں کی طرح یہ ناول بھی "inverted religious imagery" سے پُر ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ پہلو انتظار حسین کے ابتدائی دور کے افسانوں سے ایک گونہ مطابقت رکھتا ہے۔ اس ناول کی ساخت اور معنویت کا تجزیہ کرتے ہوئے امریکی نقاد جان ڈبلیو رےتھ بن John W.Rathbun نے لکھا ہے کہ نوع کی امیجری کا ایک فنی مقصد بھی ہے، اور وہ یہ کہ:

to reinfore the picture of man's predicamant in a world which is a maze of contradictory and often treacherous "signs" that finally turn out to be so terrifying be cause they are so me aningless."[10]

کائنات میں انسان کی یہ مجبوری کرین کے طویل افسانے The Open Boat میں بھی نظر آتی ہے، جس کا ترجمہ انتظار حسین نے لگ بھگ اسی زمانے میں کیا۔

"سرخ تمغہ" کا اسلوب، ترکنیف کی ترشی ترشائی اور رواں نثر کے مقابلے میں نسبتاً سپاٹ ہے، تاہم اس میں اپنی ایک چستی اور کراراپن ہے۔ انتظار حسین نے کرین کی نثر کے اس انداز کو اپنے انداز میں ڈھال لیا ہے جو مترجم کے طور پر ان کی کامیابی ہے۔

اصلی ناول کا آغاز فضا کی تصویر کشی سے ہوتا ہے۔ دھند اور جاڑا آہستہ آہستہ چھٹ رہا ہے اور فوج کا ایک ٹکڑی وہاں آرام کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ انگریزی کی عبارت یوں ہے (کوونچی کی مرتب کردہ متن کے مطابق، ورنہ اس ناول کے درست متن پر تو علماء میں جنگِ زرگری جاری ہے):

The cold passed reluctantly from the earth, and the retiring fogs revealed an army stretched out on the hills, resting. As the landscape changed from brown to green, the army awakened, and began to tremble with eagerness at the noise of rumors. It cast its eyes upon the roads, which were growing from long troughs of liquid mud to proper thoroughfares. A river, amber-tinted in the shadow of its banks, purled at the army's feet; and at night, when the stream had become of a sorrowful blackness, one could see across it the red, eyelike gleam of hostile camp-fires set in the low brows of distant hills.

اس عبارت کو مترجم نے اردو میں یوں ڈھالا ہے:

خنکی رک رک کر زمین سے رخصت ہو رہی تھی اور چھٹتی ہوئی دھند میں ایک لشکر کر کھولے پہاڑیوں پر پھیلا ہوا نظر آ رہا تھا۔ جب فضا کی رنگت بھوری سے بدل کر سبز ہوئی تو لشکر بیدار ہوا۔ اور افواہوں کے شور سے اشتیاق کی ایک لہر سب میں دوڑ گئی۔ ان کی نظریں ان رستوں کی طرف اٹھ گئیں جو کیچڑ کی کیچلی چھوڑ کر سیدھی سڑکوں کی صورت

اختیار کرتے جا رہے تھے۔ دریا جو اپنے کناروں کے عکس سے عنبریں رنگ ہو گیا تھا لشکر کے قدموں میں آہستہ آہستہ لہریں لے رہا تھا۔ اور رات کے وقت جب اسی دریا کی دھار ایک غمناک سیاہی کا روپ دھار لیتی تھی تو اس کے اس پار دور پہاڑیوں کے نشیبوں میں دشمن کی چھاؤنی میں جلتے ہوئے الاؤ سرخ انگارہ آنکھوں کی طرح دیکھتے ہوئے نظر آتے تھے۔

اسلوب رواں ہے اور جزئیات وتفصیلات مترجم کی نظر سے چوکتی نہیں ہیں۔ ترجمے کی خوبی کا اندازہ دوسرے پیراگراف سے بہتر طور پر لگایا جا سکتا ہے۔ انگریزی عبارت یوں ہے اور اس کو انتظار حسین نے اس طرح اردو میں ڈھالا ہے کہ ہم ایک بار پھر ان کے افسانوں کے نزدیک پہنچ گئے ہیں، بس صفو اُٹھنے کی دیر ہے:

Once a certain tall soldier developed virtues and went resolutely to wash a shirt. He came flying back from a brook waving his garment bannerlike. He was swelled with a tale he had heard it from a truthful cavalryman, who had heard it from his trustworthy brother, one of the orderlies at division headquarters. He adopted the important air of a herald in red and gold.

ایک دراز قامت سپاہی نے شجاعت کا جوہر دکھایا اور ایک قمیص کو دھونے کے ارادے سے بے دھڑک چل کھڑا ہوا۔ وہ ایک نالے پہ جا کر اپنی پوشاک کو پرچم کی طرح لہراتا ہوا بھاگتا دوڑتا واپس آیا۔ وہ ایک نالے پہ جا کر اپنی پوشاک کو پرچم کی طرح لہراتا ہوا بھاگتا دوڑتا واپس آیا۔ اس کے سینے میں ایک داستان مچل رہی تھی جو اس نے ایک معتبر دوست سے سنی تھی اور اس معتبر دوست نے ایک سچے گھڑ سوار سپاہی سے سنی تھی اور اس سچے گھڑ سوار سپاہی نے اپنے قابل اعتبار بھائی سے سنی تھی اور یہ قابل اعتبار بھائی ڈویژن کوارٹر میں اردلی تھا، اس نے سرخ وسنہری وردی والے نقیب کے سے تیور اختیار کر لیے۔

مکالموں میں امریکی لہجے کو انہوں نے سیدھے انداز میں منتقل کر دیا ہے کہ غالباً اس طرز کو کسی اور طرح سے لکھنا، اردو کے قاری کے لیے قرین قیاس نہ ہوتا۔ ''سرخ تمغہ'' امریکی ادب کی اہم کتاب ہے، اسے عام طور پر دس، بارہ بہترین امریکی ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے اور اسے امریکی کلاسیک کا درجہ حاصل ہے۔ اس کی ادبی اہمیت انتظار حسین کے ترجمے میں پوری طرح اُجاگر ہوئی ہے۔

''گھاس کے میدانوں میں'' غالباً ان کا اہم ترین ترجمہ ہے۔ روسی ادیب انتون چیخوف دُنیا کے عظیم المرتبت افسانہ نگاروں میں سے شمار کیا جاتا ہے جو اس صنف کے سرخیل ہیں، انتظار حسین نے بارہا اس کے بارے میں اپنی پسندیدگی کا اظہار کیا ہے کہ وہ ان کا محبوب ترین افسانہ نگار ہے۔ اس کے اسلوب، نقطۂ نظر اور تخلیقی مزاج کے باعث وہ چیخوف سے ایک گونہ ذہنی قربت محسوس کرتے آئے ہیں۔

چیخوف اردو دُنیا میں جانا پہچانا نام ہے اور اس کے متعدد افسانوں کے اردو میں ترجمے ہو چکے ہیں۔ پروفیسر محمد مجیب نے اپنی اہم تالیف ''روسی ادب'' میں چیخوف کا قدرے مفصل تعارف کرایا۔ اس کے بیان کردہ اسلوب کے بارے میں

پروفیسر مجیب کا یہ تجزیہ اس ترجمے کی کتابی شکل میں اشاعت کے موقع پر فلیپ کے طور پر بھی درج کیا گیا تھا:
چیخوف افسانہ نویسی کے ایک نئے اور نرالے طرز کا موجد مانا جاتا ہے جو زندگی کی کیفیات اور انسان کے احساسات بیان کرنے کے لیے اس قدر موزوں ہے کہ اس نے فن افسانہ نویسی میں ایک انقلاب پیدا کر دیا سب سے نمایاں خصوصیت اس نئے طرز کی یہ ہے کہ اس میں قصہ سنانے کا خیال بالکل نظر انداز کیا گیا ہے۔ دوسرے روسی انشا پردازوں کی طرح چیخوف بھی داستان کو معنی خیز بنانے کے لیے غیر معمولی حادثوں کا سہارا نہیں ڈھونڈتا تھا۔ اس کے قلم میں معمولی واقعات اور احساسات کو اس صفائی اور وضاحت سے پیش کرنے کی قدرت تھی کہ اس کے افسانے سیدھی سادی حقیقت ہی کی بدولت لطیف اور دل کش ہو جاتے ہیں۔
چیخوف کے نقش نازک اور باریک ہوتے ہیں۔ اس کے اشارے اور کنائے پُر معنی۔ وہ قصے کو بھی اس طرح نامکمل چھوڑ دیتا ہے کہ وہ خود بخود پڑھنے والے کے ذہن میں انجام کو پہنچ جاتا ہے اور اسے آپ بیتی معلوم ہونے لگتا ہے۔ وہ ایک ذرا سے واقعہ یا معمولی سی بات کے ذریعہ سے کسی کی زندگی کی فضا، کسی کے درد کی داستان آنکھوں کے سامنے پھیر دیتا ہے اور وہ ہزارہا نکتے جو زبان اور قلم سے بیان نہیں ہو سکتے اس کی آدھی کہی ہوئی بات میں بیان ہو جاتے ہیں۔"

چیخوف کو تنقیدی طور پر سراہنے والوں میں ممتاز شیریں بھی شامل ہیں، جنھوں نے اپنے مضامین میں اس کا حوالہ مختصر افسانے کی تاریخ میں موپاساں کے ساتھ دوسرے بڑے اور اہم نام کے طور پر دیا ہے کہ جس سے صحیح معنوں میں جدید افسانے کی تاریخ کا آغاز ہوتا ہے۔ "یہ ضرور ہے کہ وہ موپاساں اور چیخوف کو ایک دوسرے کا تضاد اور دو الگ الگ انداز کا حامل ثابت کرنے کے لیے اتنا زور لگاتی ہیں کہ ایک مصنوعی سی تقسیم پیدا ہو جاتی ہے۔ ان کا تجزیہ اس وقت زیادہ وقیع معلوم ہوتا ہے جب وہ چیخوف کو اردو افسانے میں جاری و ساری اور اثر و نفوذ پیدا کرنے والے رجحان کے طور پر بیان کرتی ہیں اور اس کی انفرادی خصوصیات بیان کرتی ہیں۔ انھوں نے لکھا کہ ''چیخوف کے ہاں انسانی روح کی نمیں ہیں'' ،''حقیقت ''چیخوف کے ہاں...... ایک روشن، سیال، بہتی ہوئی شکل اختیار کر لیتی ہے'' اور یہ کہ ''چیخوف کے رنگ ہلکے، نرم اور لطیف ہوتے ہیں۔ Subtlety چیخوف کے فن کا کمال ہے......''

ممتاز شیریں نے ''اسٹیپی'' کو چیخوف کے ان چند اچھے افسانوں میں شمار کیا ہے جس کی وجہ سے اس کا پلڑا بھاری ہو جاتا ہے۔ اسی سے ملتی جلتی رائے انتظار حسین کی ہے جنھوں نے ۱۹۸۹ء میں بڑے اہتمام سے اس افسانے کا ترجمہ کیا اور اس پر پیش لفظ لکھ کر اس کہانی سے اپنی یگانگت کا اظہار بھی کیا۔ چند صفحات پر مشتمل یہ پیش لفظ لیکن چیخوف سے محبت اور عقیدت کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ انھوں نے چیخوف کی زندگی اور اس طویل افسانے کے دورِ تصنیف کے بارے میں بنیادی سوانحی معلومات بھی دی ہیں اور تکنیک کی صراحت بھی کی ہے کہ یہ سیدھی سادی واقعیت ہی نہیں بلکہ اس کے اندر ایک علامتی سطح بھی ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ کہانی، علامت اور حقیقت دونوں سطحوں پر چلتی نظر آئے۔ ایسا لگتا ہے کہ انتظار حسین نے چیخوف کی یہ مثال گرہ میں باندھ لی تھی کیوں ان کی کئی کہانیوں میں یہ کیفیت معلوم ہوتی ہے کہ واقعیت نگاری سیدھی سادی معلوم ہوتے ہوئے بھی اپنے اندر علامتی تہ داری پیدا کرنے میں کامیاب ہو جائے۔

اس پیش لفظ میں انتظار حسین نے یہ بھی لکھا ہے کہ کہانی پڑھتے اور ترجمہ کرتے ہوئے مجھے اپنی بستی کی گرمیوں کی لپٹیں آ رہی تھیں۔ یہ غالباً مانوس پن اور تعریف کا ایک مخصوص انداز ہے کہ کسی چیز کو پسند کرنے کے لیے مصنف اس کو اپنی

ستی سے جوڑ لیتا ہے۔ لیکن بہر حال اس سے یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ اس کہانی کو انہوں نے اپنے مخصوص رنگ اور لب و لہجے میں ڈھالا ہے۔

چیخوف کی نثر انتظار حسین کے رنگ میں کیا گل کھلاتی ہے، اس کا اندازہ اس ایک درخت کے بیان سے ہو سکتا ہے:

وہ دیکھو فلاں پہاڑی کی پرلی طرف ایک چنار کا پیڑ اکیلا کھڑا ہے۔ یہ پیڑ یہاں کس نے لگایا۔ اور یہ آخر یہاں کیوں کھڑا ہے۔ اللہ تعالیٰ کی باتیں اللہ تعالیٰ ہی جانے۔ ہرا بھرا، ستواں شکل، آدمی دیکھے تو بس دیکھتا ہی رہے۔ کیا یہ خوب صورت درخت یہاں خوش ہے؟ گرمیوں میں تراخے کی گرمی، جاڑوں میں کڑاکے کا جاڑا اور ٹھنڈی یخ ہوائیں، خزاں میں قیامت کی راتیں جب سوائے کہرے کے کچھ دکھائی ہی نہیں دیتا اور سوائے غضب ناک جھکڑوں کے شور کے کوئی آواز سنائی ہی نہیں دیتی۔ تنہائی اس پر مستزاد۔ جب تک کی زندگی ہے اسے یہاں اکیلا بالکل اکیلا کھڑا رہنا ہے۔

اسی نکھرے، ستورے انداز کی وجہ سے ''گھاس کے میدانوں میں'' کو انتظار حسین کے ہی نہیں بلکہ اردو میں افسانوی ادب کے چند کامیاب ترین ترجموں میں سے ایک گنا جا سکتا ہے۔

''سعید کی پُر اسرار زندگی'' نام کے ناول کی فضا بھی بدلی ہوئی ہے اور انداز بھی۔ یہ بہت مانوس معلوم ہوتا ہے اور کبھی کبھی حیران کر دیتا ہے۔ یہ مغربی ادب کا معروف کلاسیک نہیں ہے بلکہ جدید عربی ادب کا نمائندہ ناول ہے جو فلسطین میں اس وقت بیٹھ کر لکھا گیا جب اسرائیل نے اس پر غاصبانہ قبضہ جما لیا تھا اور ناول نگار نے اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے واقعیت پسندی اور لوک قصے کہانیوں کے دائرے توڑتے ہوئے طنز، تمسخر، تضحیک اور پیروڈی کے انداز اختیار کیے۔ یوں اس ناول کا نفسِ مضمون بھی اہم ہے اور اس سے ابھرنے والے تکنیک کے نئے امکانات بھی۔

اس ناول کے مصنف امیل حبیبی ممتاز عرب ادیب اور صحافی فلسطینی نژاد ہیں اور اسرائیل کے اہم ترین عرب صحافیوں میں شمار کیے جاتے رہے۔ ان کا یہ ناول ۱۹۷۴ء میں حیفہ سے شائع ہوا۔ اس ناول کے انگریزی ایڈیشن کا دیباچہ لکھتے ہوئے شاعرہ اور ترجمہ نگار سلمیٰ خضرا جیوسی نے لکھا ہے (جدید عربی ادب کو انگریزی میں متعارف کرانے کے لیے ان خاتون نے معیار و مقدار کے اعتبار سے جو کام کیا ہے، اسے بلاشبہ heroic قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان کا تعارفی مضمون، اردو میں ترجمہ کر کے اس ایڈیشن میں شامل کیا گیا ہے) کہ اس کتاب کا مصنف ''بنے بنائے رستوں پر نہیں چلا ہے۔''[۱۲] اس ناول کے سراہے جانے کی وجوہات بیان کرتے ہوئے وہ لکھتی ہیں:

''فلسطین کے پیچیدہ مسئلے کے بارے میں اور فلسطین کے لوگوں کے تکلیف دہ تجربے کے بارے میں اب تک جتنے ناول چھپے تھے، یہ ان سب سے بڑھ کر تھا۔ ان وجوہات سے بڑھ کر وجہ یہ تھی کہ فنی اعتبار سے یہ ناول اپنی الگ طرز رکھتا تھا۔ اس میں تازگی اور ندرت تھی۔ اسے طنز و مزاح کے ایک ایسے سانچے میں ڈھالا گیا تھا کہ دنیائے عرب میں اس وقت فکشن کی جو طرزیں مروج تھیں ان کے لیے وہ چیلنج بن گیا۔ یہ ناول ایک نئی وضع کی طرف اشارہ کرتا نظر آتا تھا۔ ایک طرح سے یہ خبر دے رہا تھا کہ جدید عربی کے فنِ افسانہ نگاری میں ایک نئی پختگی کا دور شروع ہے...... ''

ناول میں مضحک یا comic مرکزی کردار کو پکارسک (Picaresque) انداز میں برتا گیا ہے لیکن یہ مذاق، ناول کی

گہری سیاسی بصیرت پر ایک طرح کا پردہ ڈالے ہوئے ہے۔ انجم ی نے ناول کی اس معنویت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''اس ناول میں تین جہتیں تو ہیں ہی، استہزائی جہت، ہیرونک جہت، سادیت یا ایذا پسندی کی جہت مگر ایک چوتھی جہت اور بھی ہے۔ المیہ کی جہت......''

اپنی تمام تر تلخی کو قہقہے میں تبدیل کر کے امیل حبیبی نے ایسے ناول کا مضحکہ خیز خاکہ بنایا ہے جو فلسطینی قوم کے الم ناک معاملات کی عکاسی کا حق ادا بھی کر سکے۔ اسی لیے یہ ناول ایک نئے طرز کی اور معنی خیز کاوش ہے۔ دور جدید کے ممتاز نقاد اور سیاسی تجزیہ نگار ایڈورڈ سعید نے اس ناول کو سراہا ہے اور اس کی معنویت کے نئے زاویے اجاگر کیے ہیں۔

فلسطین کے معاملات کے تاریخی تناظر کے ساتھ اپنے مبسوط جائزے ''مسئلہ فلسطین'' میں ''فلسطینی شعور کا ظہور'' کے عنوان کے تحت ایڈورڈ سعید نے ناول نگار غسان کنفانی اور ان کے مختصر ناول ''دھوپ میں لوگ'' کے تسلسل میں امیل حبیبی کے ایک اور ناول کو ''خوبیوں کے اعتبار سے اول درجے کی کہانی'' قرار دیتے ہوئے لکھا ہے:

''اس کا مکتوبی ناول ان معنوں میں عربی ادب میں فقید المثال ہے کہ اس میں نہایت استقامت اور پامردی کے ساتھ ''تشنیع'' (irony) سے کام لیا گیا ہے۔ یہ ''تشنیع'' حیرت انگیز حد تک منضبط لیکن پُر جوش اسلوب نگارش کی پیداوار ہے جس کے ذریعے اندرون اسرائیل فلسطینیوں کی انوکھی صورت حال کی نقشہ کشی کی گئی ہے...... کنفانی کی نگارشات کی طرح حبیبی بھی فلسطینی شناخت کی ایک ایسی مکمل تصویر کشی کرتا ہے جو کسی خالص سیاسی نوعیت کے کتابچے کے بس کی بات نہیں......''[۱۳]

اس ناول کے بارے میں ایڈورڈ سعید کی رائے بعد میں لکھے جانے والے مضمون After Mahfouz میں ملتی ہے جو نجیب محفوظ کے بعد عربی ناول کی ان اہم مثالوں کے بارے میں ہے کہ جن سے مغربی نقاد اور ذرائع ابلاغ کم ہی واقفیت رکھتے ہیں۔ ایڈورڈ سعید کے الفاظ یوں ہیں:

Habibi's Pessoptimist (1974) is a carnivalesque explosion of parody and the atrical farce, continnously surprising, shocking, unpredictable. It makes no conessions at all to any of the standard fictional conventions. Its main charactors (whose name jams together Pessimism and Optimism) is an amalgam of elements from Aesop, al-Hariri, Kafka, Dumas, and Walt Disney, its action a combination of low political farce, Science Fiction, adventure, and Biblical Prophecy, all of it anchored in the restless dialetic of Habibi's semi-colloquial, semi-classical prose.[۱۴]

ایڈورڈ سعید کے نزدیک یوں فلسطین کی صورت حال جو کسی حل کے بغیر کئی دہائیوں سے جاری ہے، استہزائیہ اور پکارسک ناول کے ایسے نمونے کو سامنے لے کر آتی ہے جو نہ صرف نجیب محفوظ کے پُر شکوہ اور کلاسیکی نظم و ضبط کے حامل انداز سے یکسر مختلف ہے بلکہ ادب کے سنجیدہ مطالعے کے لیے تخلیقی چیلنج بھی۔

اس ناول کا ترجمہ اردو ادب کے لیے ایک اہم تخلیقی واقعہ ہے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ ایسے ناول کا ترجمہ سیدھے سبھاؤ نہیں کیا جاسکتا تھا۔ نہ اس کی نثر سیدھی سادی ہے اور نہ اس کی تکنیک۔ انتظار حسین نے دونوں معاملات کو کامیابی کے ساتھ نمٹایا ہے:

''بعاد سے ملاقات کہاں جا کر ہوئی۔ اسرائیل میں ایک ہی تو ایسی جگہ ہے جہاں یاروں کی ملاقاتیں ہوتی ہیں، جیل۔ وہیں بعاد سے دوبارہ ملاقات ہوئی......''

اسی باب میں آگے چل کر یہ فقرے ملتے ہیں:

''ریڈیو پر کام کرنے والے اپنے عرب بھائیوں کا دفاع کرتے ہوئے میں نے کہا کہ پیغام رساں کا کام بس اتنا ہے کہ پیغام کو پہنچا دے۔ وہ بس اتنا ہی کہتے ہیں جتنا ان سے کہنے کو کہا جاتا ہے اور اگر پرچم کو جھاڑو پر بلند کرنے سے اطاعت کے جذبے کی ہتک ہوتی ہے تو اس میں میری کیا خطا ہے۔ ہمیں لے دے ایک ہی تو ہتھیار رکھنے کی آپ لوگوں نے اجازت دی ہے۔ وہ ہتھیار جھاڑو ہے......''

ممکن ہے کہ انگریزی اثرات کی وجہ سے یہ نیم استہزائیہ اور نیم سنجیدہ لوگوں کو نامانوس لگا ہو یا اس ناول کی جدت خاطر خواہ طور پر گرفت میں نہ آئی ہو، لیکن یہ ترجمہ اس طرح ادبی حلقوں میں معرض بحث نہیں آیا جو اس کا حق تھا۔

یہ نکتہ بھی توجہ کے قابل ہے کہ اردو ناول کیا، خود مترجم نے بھی اتنے مختلف اور منفرد بیانیہ اسلوب کے انجذاب سے خاطر خواہ فائدہ نہیں اٹھایا، جب کہ پچھلے ترجموں کا تھوڑا بہت اثر ان کی اپنی تحریروں میں شامل ہو کر کہیں نہ کہیں اپنا رنگ دکھاتا ہے۔ اس کی وجہ یقیناً یہ رہی ہوگی اس ناول سے مترجم کا encounter ادبی زندگی کے اس حصے میں ہوا جب ان کا اپنا اسلوب و انداز پختہ ہو چکا تھا اور اس میں پہلے کی جیسی تاثر پذیری نہیں رہی تھی۔ لیکن یہ ترجمہ اردو ناول کے لیے ایک نئے امکان کے طور پر بہر حال موجود ہے۔

انتظار حسین نے یہ ترجمہ سلمٰی خضرٰی جیوسی اور ٹریور لی گاسک کے انگریزی ترجمے کی وساطت سے کیا اور اسے انجمن ترقی اردو پاکستان نے ۱۹۹۶ء میں شائع کیا۔ انجمن ترقی اردو کی دوسری مطبوعات کی طرح اس کتاب پر حرفے چند جمیل الدین عالی نے لکھا ہے۔ اس تعارفی تحریر میں عالی صاحب نے عربی ادب کی اشاعت و ترجمے کے بارے میں رائٹرز گلڈ اور انجمن ترقی اردو کی مساعی کا ذکر تفصیل سے کیا ہے۔ اس ترجمے یا اس ناول کا ذکر محض حوالے کے طور پر آیا ہے۔ نئی اشاعت میں یہ تحریر شامل نہیں ہے۔ نئی اشاعت ۲۰۱۳ء میں ادارہ سنگ میل پبلی کیشنز لاہور کی طرف سے سامنے آئی۔[15]

''شکستہ ستون پر دھوپ'' انتظار حسین کا طویل ترین ترجمہ ہے اور ان کے باقی ترجموں سے الگ تھلگ سی ایک کیفیت رکھتا ہے۔ یہاں تحریر زبان انگریزی تھی مگر روح مشرقی، اور وہ بھی لکھنؤ کا شہر تقسیم کے آس پاس جب انتظار حسین کی اپنی افسانہ نگاری بلوغت کو پہنچ رہی تھی اور ان حالات و واقعات کا گہرا اثر قبول کر کے اپنی مخصوص شکل اختیار کر رہی تھی۔

عطیہ حسین کا ناول ۱۹۶۱ء میں پہلی بار لندن سے Sunlight on a Broken Column کے نام سے شائع ہوا تھا۔ انتظار حسین کا ترجمہ ۱۹۹۸ء میں ادارہ مشعل کے زیر اہتمام شائع ہوا۔ اس کی دوسری اشاعت ۲۰۱۳ء میں سنگ میل پبلی کیشنز کی جانب سے سامنے آئی۔

اس ناول میں اودھ کے تعلقہ دار طبقے کا زوال ایک گھرانے کی کہانی کے ذریعے دکھایا گیا ہے، اس لیے اردو کے قارئین کو اس ناول سے زیادہ دل چسپی ہوگی۔ اس ناول نے ایک خاص وقت میں اس شہر اور اس کی بدلتی ہوئی فضا کو بڑی کامیابی کے ساتھ گرفت میں لیا ہے، جس سے انگریزی ہی میں لکھا جانے والا ایک اور "دیسی" ناول یاد آتا ہے — احمد علی کا "دلّی کی شام"۔" خود انتظار حسین کو اس ناول کے ایک منظر پر توماس مان کا "بڈن بروکس" یاد آیا جو یوروپی ادب میں "خاندانی ساگا" کی کامیاب ترین مثالوں میں سے ایک ہے۔

زمان و مکاں میں اپنے مکمل وقوع، بیانیہ کی فضا بندی، جوش و جذبے سے بھرے کردار (خصوصاً نوجوان لڑکیاں) اور موضوع کے تئیں اپنے بے ساختہ سے اپروچ کے باعث یہ ناول اپنی وضع میں دوسرے ناولوں سے بالکل الگ معلوم ہوتا ہے۔ نہ تو اس میں اگلی پچھلی کتابوں کے نقوش نظر آتے ہیں اور نہ اس ناول کی کامیابی کے دہرائے جانے یا اس میں توسیع کے امکانات نظر آتے ہیں۔ یہ جیسا بھی ہے اپنے آپ میں مکمل اور منفرد ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ بھی ہوسکتی ہے کہ یہ اپنی مصنفہ کا نقشِ اوّل بھی ہے اور نقشِ آخر بھی۔ اپنے اس ناول کی طرح اس کی مصنفہ بھی outlier معلوم ہوتی ہیں۔ تاریخی اعتبار سے وہ معاصر ادیبوں کی اس نسل کی پیش رو ہیں جس نے ہندوستانی موضوعات اور انگریزی بیانیے کو ہم آہنگ کرکے اپنی خلاقانہ قوت اور زورِ تخیل کی بنا پر عالم گیر توجہ حاصل کی اور جس میں امیتاو گھوش، اروندھتی رائے اور دوسرے نام شامل ہیں۔ عطیہ حسین (۱۹۱۳ء تا ۱۹۹۸ء) لکھنؤ کے ایک معزز اور صاحبِ حیثیت تعلقہ دار خانوادے سے تعلق رکھتی تھیں۔ انہوں نے اردو، فارسی کی روایتی تعلیم کے ساتھ ساتھ لکھنؤ کے لامارٹینیر اور ازابیلا تھوبرن کالج جیسی مشہور درس گاہوں میں پڑھا۔ چناں چہ اسی لیے یہ کہا گیا کہ مشرق اور مغرب دونوں کے اثرات سے ان کی شخصیت کی تشکیل ہوئی۔ ۱۹۴۷ء میں تقسیم کے بعد وہ لندن آگئیں اور ایک طویل عرصے تک بی بی سی سے وابستہ رہیں۔ بی بی سی اور لندن کے حوالے سے اپنے مخصوص انداز میں ان کا ذکر قرۃ العین حیدر نے بھی کیا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ "آگ کا دریا" کے صفحات سے نکلا ہوا کوئی کردار ہیں۔

ناول کے علاوہ ان کے افسانوں کا محض ایک مجموعہ Phoenix Fled کے نام سے شائع ہوا اور یوں ان کا ادبی سرمایہ مقدار میں کم رہا۔ اس بات کا ذکر انتظار حسین نے تعارفی مضمون میں بھی کیا ہے۔ ان کے انتقال کے بعد ان کی بیٹی شمع حبیب اللہ نے معروف افسانہ نگار عامر حسین کے تعاون سے (جو ان کے ادبی مداح بھی تھے اور ان سے ملاقات بھی رکھتے تھے) ان کی تحریروں کا ایک انتخاب Distant Traveller کے نام سے ۲۰۱۲ء میں شائع کیا جس میں ایک ادھورے ناول کے چند باب بھی شامل ہیں۔ اس مجموعے کے دیباچے میں عامر حسین نے لکھا ہے کہ بعد میں آنے والی دو نسلوں پر عطیہ حسین کے اثرات کا اندازہ لگانا بھی مشکل ہے۔ انہوں نے مصنفہ سے اپنی ملاقات سے فوراً قبل اس ناول کو دوبارہ پڑھنے کے تاثر کو بیان کیا ہے کہ ان کو اندازہ ہوگیا تھا کہ یہ منفرد ناول ہے اور گم گشتہ شہ پارہ —

"I had re-read Sunlight on a Broken Column and recognized it as a unique work of fiction and lost masterpiece."[19]

انگلستان میں یہ کتاب ایک عرصے تک کم یاب رہی اور دوبارہ اشاعت کی نوبت آئی تب اس کی اہمیت کا نقش پھر سے قائم ہوا۔ لیکن اس ناول کی پہلی اشاعت کی بازگشت یہاں تک بھی آئی۔ ممتاز شیریں نے اپنے ایک مضمون میں اس کا

حوالہ دیا اور قرۃ العین حیدر نے مصنفہ کے انتقال پر تعزیت نامہ لکھا جس میں اس ناول کا خاص طور پر ذکر کیا گیا ہے۔ یہ تعزیت نامہ قرۃ العین حیدر کے سوانحی ناول "کارِ جہاں دراز ہے" کی تیسری جلد میں شامل ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

"رفتہ رفتہ اردو میں بھی ایک Emigre لٹریچر پیدا ہو رہا ہے۔ عطیہ حبیب اللہ مرحومہ کا ناول "جلاوطن" یا Emigre ادب کا

ایک قابل قدر حصہ ہے اور عطیہ کی یاد تازہ رکھنے کے لیے ضروری ہے کہ Sunlight on a Broken Column کا اردو ترجمہ شائع کیا جائے..... "(شاہراہِ حریر، ص ۱۵۲)[۱۸]

اسی باب میں وہ آگے چل کر اسی نکتے کو پھر اٹھاتی ہیں:

عطیہ انگریزی میں لکھتی تھیں۔ ان کے انگریزی افسانوں کا مجموعہ Phoenix Fled ایک بلند پایہ پبلشنگ ہاؤس سے شائع

ہوا۔ نہ جانے کیوں عطیہ کو تراجم کے ذریعے اردو میں متعارف نہیں کیا گیا۔ ان کے انگریزی ناول کو بھی اردو میں چھپنا چاہیے تھا..... "(شاہراہِ حریر، ص ۱۵۵)

دوسروں سے فرمائش کے بجائے ترجمے کا یہ بیڑا اگر خود قرۃ العین حیدر اٹھاتیں تو اس کی نوعیت بھی الگ ہوتی لیکن "سن لائٹ آن اے بروکن کالم" کی اشاعت سے پہلے وہ "آگ کا دریا" لکھ کر وقت کے طلسم میں احساسِ زیاں کے ایک مرحلے سے نکل کر کسی دوسرے دائرے میں داخل ہو چکی تھیں۔ ان کی فرمائش کی تکمیل کا یہ قرعہ فال انتظار حسین کے نام نکلا۔

"آگ کا دریا" کی طرح مگر اس سے مختلف طور پر، "سن لائٹ آن اے بروکن کالم" کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ تقسیم اور آزادی کے واقعات کی شمولیت سے اس میں تاریخ کے زندہ ہونے کا احساس اور عظمت کا احتمال ہونے لگتا ہے۔ اس ناول کا یہ اختصاص بھی کم اہم نہیں کہ ایک خاص اور بہت واضح رنگوں کے حامل تہذیبی منطقے (یعنی اس دور کے لکھنؤ) کا مہارت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے اور یہ کامیابی اس زبان میں حاصل کی گئی ہے جو اس تہذیبی منطقے کی اندرونی اور داخلی زبان نہیں ہے۔ انگریزی میں لکھے جانے کی وجہ سے ناول میں اپنے موضوع اور مواد سے ایک مناسب فاصلہ اور معروضیت سی پیدا ہو گئی ہے جس کی وجہ سے اس قسم کی جذباتیت نہیں در آتی جو قرۃ العین حیدر کی ابتدائی تحریروں میں موجود ہے۔ یوں یہ ناول، ایک اور منفرد کتاب کی یاد دلاتا ہے اور وہ ہے احمد علی کی "ٹوائلائٹ ان دہلی" جس کا اردو ترجمہ "دلی کی شام" کے نام سے بعد میں شائع ہوا۔[۱۹] ایک شہر کی رچی بسی تہذیبی فضا، خاندان کے بڑے بزرگ جو دراصل patriarch ہیں اور اپنے انداز اس تہذیب کو یوں سموئے ہوئے ہیں کہ ان کی موت سے خاندان کا شیرازہ بھی بکھرنے لگتا ہے اور یہ ایک تہذیبی المیہ بھی معلوم ہوتی ہے، کرداروں کی اپنی حرکیات (dynamics) اور ایک نوجوان کا ابھرتا ہوا طرزِ احساس___ یہ عناصر ان دونوں کتابوں میں مشترک ہیں مگر اپنی اپروچ کے لحاظ سے مختلف بھی۔ احمد علی کے ناول کو محمد حسن عسکری نے "ایک طبقے، ایک شہر، ایک خاص تہذیب کے مخصوص دور کی کہانی بیان کرنے کی کوشش" سمجھتے ہوئے "اجتماعی ناول" قرار دیا ہے اور کتاب کے مجموعی تاثر میں ایک خاص کیفیت کا الگ سے ذکر کیا ہے:

"ایک بڑی بنیادی افسردگی کا احساس جو کہانی کے ساتھ ساتھ گہرا ہوتا جاتا تھا، انسانوں پر وقت کا بے درد اور ظالمانہ عمل، زندگی کی بہار کا بتدریج خزاں میں تبدیل ہو جانا، اس عمل کے سامنے انسانوں کی بے بسی، زندگی کے بے بنیاد ہونے کی چبھن بلکہ خود زندگی کی معنویت کے بارے میں قدرے شک آمیز رویہ....."[۲۰]

افسردگی کے دل آویز بیان کے ساتھ شہر کی اجتماعی کیفیت احمد علی کے ہاں زیادہ واضح طور پر ابھر کر آتی ہے۔ "سن

لائٹ" کے شہر میں اسی جی کی جگہ ایک turmoil نے لے لی ہے جس کا اثر مرکزی کرداروں کی انفرادی زندگی پر مرتب ہوتا ہے۔ "سن لائٹ" سے ایک اور ناول بھی دھیان میں آتا ہے کیونکہ اس کا محل وقوع بھی وہی ہے اور تہذیبی ماحول کی بعض علامات بھی مشترک اور وہ ناول ہے ڈاکٹر احسن فاروقی کا "شام اودھ"۔ وہ ناول سے خصوصی دل چسپی رکھنے والے نقاد تھے مگر میرے اندازے کے مطابق، "سن لائٹ" پر انہوں نے تبصرہ یا تجزیہ نہیں کیا، شاید یہ ناول ان کی نظر سے گزرا ہی نہ ہو۔ خاندان کے بڑے بزرگ کی پدرسری شخصیت، عالی شان مکان اور علامتی معنی سے مملو اس مکان کی تباہی جیسے عناصر دونوں ناولوں میں مشترک ہیں مگر یہ مماثلت یہیں تک رہتی ہے۔ "شام اودھ" میں جذباتی فضا میں رومانویت واضح ہے۔ جب کہ "سن لائٹ" اس کے بجائے تیکھ اور رواں معلوم ہوتا ہے۔ یوں یہ ناول اپنی فضا اور کیفیت کی وجہ سے اردو قارئین کی توقعات سے بہت بعید نہیں ہے اور اردو ترجمے کے ذریعے سے وہ اس زبان میں پلٹ آیا ہے جس کی تہذیب سے اس کا خمیر اٹھا تھا۔

انتظار حسین کا کہنا ہے کہ اس ناول کی پہلی اشاعت کی خبر ان تک نہیں پہنچی اور وہ اسی کتاب سے اس وقت واقف ہوئے جب لندن کے اشاعتی ادارے Virago نے مصنفہ کی دونوں کتابوں کو نئے سرے سے شائع کیا۔ انہوں نے اپنے پیش لفظ میں لکھا ہے کہ ناول پڑھ کر ان کے دل میں اس کے ترجمے کی خواہش ابھری:

"لکھنؤ جس تہذیب کا نام ہے، اس کی تو اپنی ایک زبان ہے۔ یہاں شرح آرزو زبان غیر میں ہوئی ہے...... میں نے سوچا کہ یہ ناول انگریزی لفظوں کے بیچ کیوں بھٹک رہا ہے۔ اسے اس کی اصلی زبان کیوں نہ لوٹا دی جائے۔ آشیانے کی بیبیوں کو، ماجدہ پھپھی کو، عابدہ پھپھی کو، حکیمن بوا کو، سلیمن کو اسی زبان میں باتیں کرنی چاہئیں جس زبان میں وہ باتیں کرتی تھیں......"

مگر اس خواہش کے ساتھ ہی انہیں اس ترجمے کی مشکلات کا اندازہ ہوگیا۔ انہوں نے اپنے پچھلے ترجموں کا، خاص طور پر تورگنیف اور چیخوف کا حوالہ دیا ہے کہ ان کے برخلاف اس کتاب کی زبان پڑھنے والوں کے ذہن میں ایک خاص طرز کی توقع پیدا کرے گی۔ ان کو اعتراف ہے کہ اس ناول کی فضا کے لیے سرشار یا رسوا کا قلم چاہئے جو بہرحال اب میسر نہیں ہوسکتا۔

واقعیت نگاری کی مثال تک تو ٹھیک ہے لیکن اس ناول کا یہی خصیصہ دیکھی ہن ایک مترجم کے طور پر انتظار حسین کے راستے کی سب سے بڑی رکاوٹ بن جاتا ہے۔ ناول کا بیانیہ اور ماحول کے جزئیات مترجم کی گرفت میں کسی نہ کسی حد تک آجاتے ہیں مگر جوں ہی کردار بولتے ہیں، ترجمے کی چغلی کھاتے ہیں۔ ظاہر کہ یہ کردار آپس میں اردو میں گفتگو کرتے ہوں گے اور اردو کے بھی ایک مخصوص لب و لہجے میں، جس کا اندازہ اردو فکشن کے پرانے نمونوں سے تو ہوتا ہے، قرۃ العین حیدر جیسی معاصر ناول نگار سے بھی تھوڑا بہت اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اصل متن میں مصنفہ نے زبان کو بڑی مہارت کے ساتھ transform کیا ہے اور اب وہ زبان واپس اپنی ابتدائی و اصلی حالت میں لانا، اس سے زیادہ مشکل کام جو ناول کو زک پہنچائے بغیر نہیں ممکن تھا۔ اسی لیے انتظار حسین کی تمام تر محنت کے باوجود اس ترجمے میں ایک اجنبیت سی در آئی ہے، جو اصل انگریزی میں نہیں محسوس ہوتی۔

اس مشکل کا احساس انتظار حسین کو بھی ہے۔ انہوں نے لکھا ہے:

''اس تہذیب میں زبان بیان اور لہجے کی جو نزاکتیں اور لطافتیں تھیں وہ کہاں ہیں۔ میری بے بضاعتی اپنی جگہ مگر شاید ادھر بھی تہذیب کے بکھرنے کے ساتھ یہ ساری نزاکتیں اور لطافتیں بھی بکھر گئیں۔ اب کوئی دوسرا انیس تو پیدا ہونے سے رہا۔ نہ سرشار دوسرا آئے گا، نہ مرزا ہادی رسوا۔ تو بس اس ناول کو اردو میں پڑھنے کے لیے میری ٹوٹی پھوٹی زبان ہی پر گزارہ کیجیے۔''

ناول کا منفرد بیانیہ جب انتظار حسین کے ترجمے میں کامیابی کے ساتھ ڈھلتا ہے تو اس کا رنگ کچھ اس طرح نظر آتا ہے:

''ہم خوش تھے۔ ویسے تو ہماری ساری خوشی میرے اپنے تخیل کی دین تھی لیکن اس کی ایک جہت اور بھی تھی۔ اس کا شعور تو مجھے تجربے سے گزرنے کے بعد ہی ہوا، ویسے کیسے پتہ چلتا۔ بدن سے والہانہ شیفتگی، جذبات کی آسودگی، ایک ایک جس سے جنم لیتی آتشِ شوق...... اس واسطے سے میں ایک باطنی سیرابی کے گہرے جذبے سے سرشار تھی۔ جسموں کے وصل سے تو من شدی من تو شدم کا عرفان حاصل ہوا۔ جب ہم مل کر ایک دوسرے کا جزو بن گئے تو پھر پوری کائنات کا بھی جز بن گئے، اس شان سے کہ اس کی نہ کوئی ابتدا تھی نہ انتہا بس اپنے ''ہونے'' کا ایک شعور تھا۔ اس باطنی تکمیل کو لفظوں میں کیسے بیان کیا جاسکتا تھا۔ کیسے ان لوگوں کو بتایا جاتا جو اس تجربے کے دائرے سے باہر کھڑے تھے۔ ہاں جس رضا و رغبت سے میں نے روز مرہ زندگی کی چھوٹی چھوٹی چیزوں کو اپنایا تھا اس سے ضرور اس کا اظہار ہوتا تھا۔ میں کتنی خوش تھی کہ میرا اپنا گھر ہے...'' (ص ۳۲۲)

یہ اقتباس ناول کے آخری حصے میں سے ہے جہاں مرکزی کردار لیلیٰ اپنی نو بیاہتا زندگی میں تکمیل کے احساس کا ذکر کرتی ہے جسمانی بھی اور روحانی بھی — اور یہ بیان انتظار حسین کے اپنے اسلوب اور موضوعاتی انتخاب سے قدرے مختلف ہے۔ مگر وہ اس تجربے کو اردو میں منتقل کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔

اس کے برخلاف، تیسرے حصے کے دوسرے باب میں، جیسے بعض الفاظ گفتگو میں سے باہر نکلے جا رہے ہیں۔

''ہوا یوں کہ امی نے میرے سامنے یہ تجویز پیش کی۔''

''تمہارے سامنے بھی یہ تجویز پیش کی؟ امی بہت بے صبری ہو رہی ہیں۔ مجھے جلدی سے اپنے لیے کوئی لڑکی ڈھونڈ لینی چاہیے۔ کہیں یہ نہ ہو کہ امی desperate ہو جائیں۔ خیر تو تم نے کیا کہا؟''

''میں نے کہا، امی میں اس لڑکی کو Love نہیں کرتا۔''

میں ہنس دی۔ ''اتنی ایمان داری سے بات کرنے پر میں تمہیں داد دیتی ہوں۔''

''ارے میرا یہ مطلب نہیں تھا۔'' سلیم نے جلدی سے کہا۔ ''اور امی نے Love کے الفاظ کو اس طرح دہرایا جیسے انہیں اس لفظ سے ذہنی صدمہ پہنچا ہو۔ ان کی تیوری چڑھ گئی، نتھنے کپکپانے لگے اور بولیں Love؟ شریف گھرانوں میں Love کی بات نہیں کی جاتی۔''

ہم نے ایک ساتھ ہنسنا شروع کر دیا، اور میں کہنے لگی ''مجھے بتایا گیا ہے کہ مجھ سے کوئی محبت نہیں کرتا، یعنی love۔ مجھے دو مرتبہ ٹھکرایا گیا ہے اور مجھے دیکھ کر میں خوش ہو رہی ہوں...'' (ص ۱۷۹-۱۸۰)

تہذیبی تبدیلیوں نے زبان کو بدل کر رکھ ڈالا۔ اب اس لہجے کا اِعادہ ممکن نہیں رہا۔ اس مشکل کے باوجود یہ ترجمہ اس

لیے اہم ہے کہ یہ تجربے کے اس منطقے کو re-claim کرنے کی کوشش ہے جو ہمارے اجتماعی حافظے سے علاقہ رکھتا ہے۔ اور اس زبان کو بھی تازہ کرنے کی کوشش کہ جس حد تک ممکن ہو سکا۔ اس لیے ایک تخلیقی تجربے کے طور پر اس ترجمے کی اپنی اہمیت ہے۔ مترجم جہاں جہاں عجز بیان کا شکار نظر آتا ہے، اسے وقت کی مجبوری سمجھنا چاہیے۔ محمد حسن عسکری نے اسی لیے لکھا تھا کہ ترجمے سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ کون سا زمانہ کس کتاب کو کس حد تک پڑھ سکتا ہے۔ ستون شکستہ ہوا اور اب اتنی دھوپ باقی بچی ہے۔

اردو میں افسانہ نگاری کے فروغ میں چھوٹے بڑے ادیبوں کے طبع زاد افسانوں کے علاوہ دوسری زبانوں سے تراجم کا حصہ بھی رہا ہے اور تراجم کا خاص طور پر چلن عام ہے۔ اردو کے کم و بیش بھی بڑے افسانہ نگاروں نے تھوڑے بہت ترجمے کیے ہیں اور ادبی رسائل میں ان تراجم کو اہمیت ملتی رہی ہے۔ اردو افسانہ نگاروں کے سرخیل سعادت حسن منٹو نے ادبی زندگی کے آغاز میں فرانسیسی اور روسی افسانے اردو میں منتقل کیے۔ غلام عباس نے افسانے ترجمہ کیے اور اخذ و استفادے کا عمل بھی جاری رکھا۔ ان کے بعد آنے والے میں خصوصیت کے ساتھ قرۃ العین حیدر نے متواتر ترجمے کیے۔ انتظار حسین بھی ترجمے سے شغف رکھنے والے افسانہ نگاروں کی صف میں شامل ہیں۔ افسانوں کے تراجم سے اس عمومی دل چسپی کی وجہ پیشہ ور مترجمین کی کمی ہو سکتی ہے اور قارئین کی اس طلب کو پورا کرنے کے لیے افسانہ نگار آگے بڑھے۔ رسالوں میں اشاعت کی گنجائش اور مدیروں کے پیہم تقاضے اس انگیخت کا سبب رہے ہوں گے مگر کئی افسانہ نگاروں نے ترجمہ کرتے وقت افسانے کے صنفی امکانات کا مطالعہ اور نئے پیرائے وضع کرنے یا برتنے کے شوق کی خاطر بھی ایسا کیا ہوگا۔ انتظار حسین نے چند ایک افسانے ترجمہ کیے مگر اس میں اپنی پسند کو ملحوظ خاطر رکھا۔ انہوں نے وہی افسانہ نگار چنے جو ان کو پسند آئے اور کسی نہ کسی طرح سے اپنے ڈھب کے معلوم ہوئے۔ اس کے برعکس ناولوں کے ترجمے میں زیادہ محنت لگتی ہے اس لیے یہ کام محض فرمائشی طور پر نہیں کیا جا سکتا۔ اردو کے اشاعتی معاملات میں عمومی کساد بازاری نے ناولوں کے ترجمے کو بڑے پیمانے پر سامنے آنے سے روکے رکھا۔ انتظار حسین نے ناولوں کے ترجمے میں بھی اپنی پسند کو ترجیح دی۔ اسی وجہ سے ان کے تراجم ان کے تخلیقی کام کے قریب قریب محسوس ہوتے ہیں۔

ناولوں کے علاوہ انتظار حسین نے افسانوں کے ترجمے بھی ایک معقول تعداد میں کیے ہیں۔ اپنی ادبی زندگی کے آغاز سے ہی ان کو روسی ادب سے دل چسپی تھی اور ترجمے کے لیے شروع میں روسی ادب سے ہی انتخاب کیا۔ چیخوف، لرمونتوف اور ایوان بونین (Ivan Bunin) کے بعض افسانے انہوں نے ترجمہ کیے، لیکن یہ ترجمہ شدہ افسانے دوبارہ شائع ہوئے اور نہ کسی کتاب میں شامل ہیں۔ ایوان بونین ان کے بہت پسندیدہ افسانہ نگار رہے ہیں۔ افسانے "پت جھڑ" کا ترجمہ مصنف اور مترجم کی باہمی مناسبت کو بہت دل آویز انداز میں ظاہر کرتا ہے۔ یہ ترجمہ "گئی ونّی تحریریں" میں شامل ہے۔ لرمونتوف کے ناول کے بارے میں انہوں نے مجھ سے ذکر کیا کہ یہ ناول انہیں خاص طور پر پسند آیا اور انہوں نے اس کا ترجمہ شروع کر دیا۔ اس دوران انہیں ناشر کے ذریعے خبر ملی کہ اس کا ناول ترجمہ کسی اور نے کر دیا ہے اور وہ شائع ہونے جا رہا ہے۔ یہ خبر سن کر انہوں نے اپنا ترجمہ بیچ میں چھوڑ دیا۔ جتنا ناول پورا کر لیا تھا، اس میں سے کچھ حصے رسالوں میں چھپ گئے۔ انہوں نے ذکر کیا کہ جس ترجمے کی وجہ سے انہوں نے اپنا کام ادھورا چھوڑ دیا تھا، وہ چھپ کر آیا تو انہیں پسند نہیں آیا اور افسوس ہوا

کہ اپنا کام کیوں چھوڑ دیا۔ یہ ادھورا ترجمہ، محمد حسن عسکری کے ادھورے ترجمے ''خطرناک رابطے'' کی طرح، اپنے قاری کو ایک خلش میں مبتلا کر دیتا ہے لیکن اس کے ساتھ یہ احساس بھی دلاتا ہے کہ اس ناول کے لیے ایسا اسلوب اختیار کیا جانا چاہیے۔

انتظار حسین کے ترجمہ شدہ افسانوں میں بعض ترجمے خاص طور پر اہم معلوم ہوتے ہیں۔ ٹامس مان کا افسانہ ''ریل کا حادثہ'' ان کے ابتدائی افسانوں کا ہم عصر ہے اور نقوش (لاہور) کے اسی شمارے میں شائع ہوا تھا جس میں ان کا افسانہ ''پس ماندگان'' (مجموعہ ''کنکری'') شائع ہوا تھا۔[۴۱] جرمن ادیب مان کی شہرت کی اساس اس کے ناولوں پر ہے (بڈن بروکس، جادو کا پہاڑ) یا طویل افسانوں پر (وینس میں موت، بدلے ہوئے سر) مگر اس کے بعض افسانے بھی اس کے فن کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ افسانہ بھی گویا وہ چاول ہے جس سے دیگ کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

جاپانی ادیب جونی چارو تانی زاکی (Junicharo Tanizaki) کا افسانہ ترجمے کے کئی سال بعد شائع ہو سکا (دنیا زاد، شمارہ ۱، ۲۰۰۰ء)۔[۴۲] یہ ترجمہ فی الاصل مظفر علی سید کے مجوزہ انتخاب ''تیسری دنیا کا ادب'' کے لیے کیا گیا تھا مگر یہ انتخاب شائع نہ ہو سکا۔ جاپانی افسانے کی مخصوص ایمائیت اور ایک بھید بھری سی فضا کے ساتھ ساتھ یہ افسانہ ناگفتہ بہ احساسات سے سرشار ہوا اور حد درجہ sensous معلوم ہوتا ہے۔

''بالے سورما کی موت'' افسانہ نہیں بلکہ مہا بھارت کا اقتباس ہے۔ یہ ترجمہ ادبی و تہذیبی معنویت کا حامل ہے کہ مہا بھارت کے بین اور ماتم میں میر انیس کے مرثیوں کی فضا جھلکتی، گونجتی ہوئی سنائی دیتی ہے۔ ایک گفتگو کے دوران انتظار حسین نے اس ترجمے کا ذکر (بحوالہ: بستی کے بارے میں ایک گفتگو) تہذیبوں کے اس تال میل کے حوالے سے کیا جو جنوبی ایشیا میں پیش آیا ہے:

''میں نے مہا بھارت کا ایک ٹکڑا ایک وقت میں ترجمہ کیا اور ایک رسالے کے ایڈیٹر کو دے دیا جو میرے دوست بھی تھے، مسعود اشعر، تو انھوں نے یہ سوال اٹھایا کہ ساری مہا بھارت میں آپ کو یہ ٹکڑا، جس میں ساری جنگ کو نظر انداز کر کے وہ ٹکڑا ہے جس میں ایک نوجوان مارا جاتا ہے اور اس کے ردعمل میں اس کی ماں بین کرتی ہوئی میدان میں آتی ہے تو اس کے بعد کا ردعمل، وہ گریہ کر رہی ہے اس پر، تو یہ کیا ہے؟ تو میں نے بھی اس پر سوچا کہ یہ ٹکڑا میں نے کیوں منتخب کیا ہے۔ تو مجھے وہ ساری جو روایت ہے نوحوں کی اور جس میں بین ہوتے ہیں کہ حضرت علی اصغرؓ کی شہادت ہوگئی ہے اور ان کی ماں بین کر رہی ہے یا پھوپھی بین کر رہی ہے یا بہن بین کر رہی ہے۔ اچھا وہ جو بین ہے اور وہ جو سہرا جو...... اس کی ماں ہے، ابھی میں نے کی اور وہ جو کربلا کے بین ہیں، اس میں اتنی مشابہت مجھے نظر آتی ہے کہ میں حیران رہ گیا کہ یعنی مہا بھارت کا جو یہ بیان ہے، کیا مرثیوں کی روایت نے اس سے کوئی اثر قبول کیا تھا، یہ مشابہت کیسے پیدا ہوئی ہے، تو شاید اس چیز نے مجھے provoke کیا اور مجھے اشارہ دیا کہ میں نے مہا بھارت کے اس ٹکڑے کا اردو میں ترجمہ کر ڈالا۔''[۴۳]

یہ ترجمہ ایک دل چسپ لسانی تجربہ بھی ہے۔ یہ ترجمہ پہلی بار مسعود اشعر کی زیر ادارت ''ادب لطیف'' (لاہور) کے شمارہ میں شائع تھا اور اس پر مترجم کا تعارفی نوٹ بھی تھا۔ یہ ترجمہ ''گئی پنجی تحریریں'' میں شامل ہے تاہم یہ تعارفی نوٹ کسی

وجہ سے حذف کر دیا گیا ہے۔"[۴۴]

انتظار حسین کے ترجمہ شدہ افسانوں کا ایک ہی مجموعہ "ناؤ اور دوسری کہانیاں" شائع ہوا ہے اور وہ بھی شاید اس وجہ سے کہ ان کہانیوں کا ترجمہ پوری ایک کتاب کے طور پر کیا گیا تھا۔ امریکی کہانیوں پر مشتمل یہ انتخاب ۱۹۵۸ء میں لاہور سے پہلی بار شائع ہوا۔[۴۵] کتاب کا نام اسٹیفن کرین کے افسانے پر رکھا گیا ہے۔ کتاب میں چار افسانے شامل ہیں، جن کی تفصیل یہ ہے:

۱ شیطان اور دانیال ویبسٹر The Devil and Daniel Webster, by Stephen Vincent Benet

۲ پڑوسی Neighbours, by Willa Cather

۳ ناؤ The Open Boat, by Stephan Crane

۴ سالگرہ Children on their Birthdays, Truman Capote

ان چار افسانوں میں کرین کا "ناؤ" نمایاں ہے۔ انتظار حسین سمندر میں پھنسے ہوئے افراد کی ابتداء کی کہانی کو گرفت میں لے آئے ہیں۔ اسی ترجمے کے بعد انہوں نے کرین کے ناول کو بھی ترجمے کے لیے چھانٹا۔ کاپوٹی کا افسانہ (جسے کتاب میں "کپوٹ" لکھا گیا ہے) ترجمے میں نسبتاً کم کامیاب ہے۔ کاپوٹی کی چست و چالاک نثر اپنا مفہوم تو مترجم کے حوالے کر دیتی ہے، اسلوب کی آرائش روک لیتی ہے۔ کاپوٹی کے طویل مختصر افسانے Breakfast at Tiffany کا ترجمہ قرۃ العین حیدر نے "تلاش" کے نام سے کیا تھا اور وہ کاپوٹی کے اسلوب کو اپنی گرفت میں لانے میں زیادہ کامیاب رہی ہیں۔[۴۶] بہرحال، یہ دو مترجمین سے زیادہ دو کہانیوں کا فرق بھی ہو سکتا ہے۔

ناولوں، افسانوں کے علاوہ نثر کی بعض اور کتابوں نے بھی انتظار حسین کو مترجم کے طور پر engage کیا۔ ان کے تخلیقی سفر کے احوال میں کچھ نہ کچھ ذکر ان کتابوں کا بھی ہونا چاہیے۔

چین کے اہم سیاسی رہنما ماؤزے تنگ کی سوانح پر مشتمل اسٹیوارٹ شریم کی کتاب "ماؤزے تنگ" کا ترجمہ ۱۹۶۶ء میں نگارشات، لاہور کی طرف سے شائع ہوا۔ یہ کتاب اس کے بعد دوبارہ شائع نہیں ہوئی۔[۴۷]

آزاد قلم صحافی کے طور پر انتظار حسین نے اس کتاب کا ترجمہ کیا۔ حالاں کہ یہ ان کے ادبی مزاج اور فکری دل چسپی سے کم مناسبت رکھتی ہے۔ بہرحال، اس کتاب کی اپنی ایک اہمیت ہے، یا کم از کم اس وقت تھی جب یہ لکھی گئی اور اس سے معاصر سیاسی شخصیات کے بارے میں انتظار حسین کے رویے پر روشنی پڑتی ہے، اس لیے تھوڑا بہت ذکر اس کتاب کا بھی۔

اس کتاب کا اسلوب اخباری ہونے کے بجائے حالات حاضرہ کے ماہرانہ اور تفصیلی تجزیے پر مشتمل ہے، ایسا تجزیہ جو درس و تدریس سے وابستہ اسلوب (academic) سے زیادہ عوامی تفہیم پر مبنی ہو۔ اس کے مصنف اسٹوارٹ شریم (Stuart Schram)، ۱۹۲۳ء تا ۲۰۱۲ء، امریکا سے تعلق رکھنے والے علم سیاسیات کے ماہر تھے جن کو جدید چینی سیاست میں اختصاص حاصل تھا اور انہوں نے خاص طور پر ماؤزے تنگ کی زندگی اور سیاسی فکر پر کئی کتابیں لکھیں۔ اپنے زمانے میں اسٹوارٹ

شریم کو ماؤزے تنگ پر سند کا سا درجہ حاصل تھا۔ یہ حیثیت اب بدل گئی ہے کہ ماؤ کی سوانح کے نئے گوشے سامنے آ گئے ہیں جن پر پہلے پردہ پڑا ہوا تھا اور ان کے افکار کو چین میں بھی خوف میں لپٹی ہوئی عقیدت کے بجائے تنقیدی نظر سے جانچا جانے لگا ہے۔ چناں چہ اس بارے میں حالیہ کتاب ''نامعلوم ماؤ'' Unknown Mao نے بہت شہرت حاصل کی ہے۔[۴۹]

شریم کی یہ کتاب ماؤ کے افکار کے تفصیلی اور گہرے مطالعے کا نتیجہ تھی اور اس لیے اسے ایک عصری دستاویزی حیثیت برقرار ہے۔ شریم کی کتاب کی اہمیت اس وجہ سے بھی ہے کہ اس نے سیاہ و سفید رویہ اختیار نہیں کیا بلکہ اپنے قریبی معاصر اور ماؤ کی فکر و سوانح کے شارح روڈرک میک فارکار (Mac Farquhar) کے مطابق وہ ماؤ کے بارے میں ایک حتمی تجزیہ کرنے اور حکم لگانے کے معاملے سے نبرد آزما رہا۔ اس کے مطابق شریم کا خیال تھا کہ ماؤ کے نقائص کے مقابلے میں اس کی خوبیوں کا پلڑا بھاری تھا مگر اس کے مثبت یا منفی پہلوؤں کی الگ الگ نشان دہی کرنا آسان نہیں تھا۔ اس نے مثال دی کہ ماؤ کے پہلے پنج سالہ منصوبے کے دوران معاشی ترقی کا موازنہ ماؤ کی قیادت کے اگلے ستائیس برس سے کیسے کیا جائے، خاص طور پر اس غذائی قلت اور فاقہ کشی کے حوالے سے جو ''عظیم جست'' کے بدخود غلط سیاسی منصوبے اور ثقافتی انقلاب کی خون آلود تباہی کے نتیجے میں سامنے آئیں؟" شریم نے کہا کہ آخری تجزیے میں، میں مستقبل میں اس کے افکار کے ممکنہ اثر میں زیادہ دل چسپی رکھتا ہوں، بجائے اس کے کہ ایک فرد کے طور پر ماؤ کو جنت یا جہنم میں بھیجنے کا حکم دوں۔

تاریخ کے دھارے پر ماؤ کے پیچیدہ اور بعض صورتوں میں متضاد اثرات کے تجزیے کی وجہ سے اس کتاب کو توجہ سے پڑھا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ بات بھی یاد رکھنے کے قابل ہے کہ چین کے ثقافتی انقلاب کے اس رو نما کا پاکستان میں خاص عقیدت اور احترام کے ساتھ ذکر کیا جاتا رہا ہے اور ان کو پاکستان کے ''عظیم دوست'' کے طور پر غیر معمولی حیثیت دی گئی ہے۔ انتظار حسین کے قریبی معاصر اشفاق احمد کا مضمون اس موقعے پر یاد آتا ہے۔ ''ماؤزے تنگ: ایک یاد'' جو ''سویرا'' میں شائع ہوا تھا اور ''آٹوگراف لینے والے بچے کی عقیدت'' سے ماؤزے تنگ کے سامنے حاضری دینے اور ان سے ثقافتی بندش کے بارے میں نصیحت حاصل کر لینے کے بعد گاؤں کے ایک پیر صاحب سے اسی طرح کی عقیدت کا اظہار کیا گیا ہے۔[۴۹] اسی رسالے میں اعجاز حسین بٹالوی کا مضمون بھی شامل ہے۔ ''ماؤزے تنگ: ایک نوحہ'' جس میں کہا گیا ہے کہ ''ماؤ کا عہد ختم نہیں ہوا'' اور جس کی آخری سطریں یوں ہیں:

''ماؤ کے پاس انسانیت کی فتح اور کامرانی کا پیغام ہے۔ وہ بھاگتا رہے گا۔ اسے ابھی بہت سی نئی سرزمینوں اور پرانے شہروں کی فصیلوں میں داخل ہو کر انسانیت کی فتح اور کامرانی کا پیغام سنانا ہے۔ وہ بھاگتا رہے گا۔''[۳۰]

اشفاق احمد کا رجحان شخصیت پرستی کی طرف تھا اور وہ آمرانہ روش کے حکم رانوں سے بہت عقیدت رکھتے تھے، اس لیے ماؤزے تنگ کے لیے ان کا حد سے بڑھا ہوا اور عنفوان شباب کے سے جوش والا یہ احترام اس کا نتیجہ ہو سکتا ہے۔ مگر اس میں غلو کا رنگ، پاکستان کے لیے ماؤزے تنگ کے دل میں کسی ممکنہ نرم گوشے کی موجودگی کا شاخسانہ بھی ہے۔ ہم اندازہ لگا سکتے ہیں کہ اس کے برخلاف انتظار حسین کا اپنا رویہ اسٹوارٹ شریم کے قریب رہا ہوگا۔

اس کے باوجود یہ کتاب مجھے انتظار حسین کے ادبی کیریئر کا ایک عجوبہ (oddity) معلوم ہوتی ہے۔ میرے استفسار

پر انہوں نے مجھے بتایا کہ یہ کتاب ترجمے کے لیے تجویز کی گئی اور ان کو ٹھیک معلوم ہوئی تو انہوں نے ترجمہ کر دی۔ البتہ اس کی اشاعت پر جمیل الدین عالی کی طرف سے سخت ردِعمل سامنے آیا۔ انہوں نے کہا کہ یہ کتاب پاکستان اور چین کے ''دوستانہ'' تعلقات کو نقصان پہنچا سکتی ہے۔ یہ ردِعمل زبانی تھا، تحریری طور پر کچھ نہیں۔

عبدالجبار ڈینز کی کتاب کا ترجمہ ''اسلامی روایت'' کے نام سے لاہور کے ادارۂ ثقافت اسلامیہ نے ۱۹۹۶ء میں شائع کیا۔ مغرب کی تہذیبی و ثقافتی یلغار کے پس منظر میں لکھی جانے والی یہ کتاب اسلامی فکر کی اساس، مثلاً قرآن حکیم اور طریقت کے علاوہ اسلامی دانش وری اور اسلامی فنون کو ایک تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی کوشش ہے جو عام قاری کے لیے مفید ثابت ہو سکتی ہے۔ اس کتاب کا ترجمہ بھی رواں اور سہل ہے، اور اسے بھی بطور مترجم انتظار حسین کی کامیابی سمجھنا چاہیے۔

کتاب کی اس اشاعت پر مصنف کا نام صرف عبدالجبار ڈینز درج ہے اور اس کے بارے میں کچھ اور نہیں لکھا۔ اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس کے بارے میں چند سوانحی تفصیلات یہاں شامل کر لی جائیں تاکہ ترجمے کی مناسبت اور افادیت کو سمجھنے میں آسانی ہو سکے۔ اس کتاب کے مصنف کا دورِ جدید میں اسلامی علوم و حکمت کے ان ماہرین درسیات (academics) میں شمار ہوتا ہے جو اس موضوع کے اسرار و رموز کے مختلف پہلوؤں سے اپنی گہری واقفیت اور فکری یگانگت کی وجہ سے نمایاں نظر آتے ہیں۔ ان کا اصل نام وکٹر ڈینز Victor Danner تھا اور اسی نام سے اپنے شعبے میں مشہور ہوئے۔ بلکہ ان کی کتابوں کے امریکی ایڈیشن اسی نام سے شائع ہوتے آئے ہیں۔ وہ ۱۹۲۶ء میں میکسیکو میں پیدا ہوئے اور بی اے کی ڈگری جارج ٹاؤن یونیورسٹی سے حاصل کی۔ ۱۹۵۷ء میں وہ مراکش گئے اور وہاں عربی زبان کی تعلیم اور کلاسیکی ادب کے مطالعے کا موقع ملا۔ انہوں نے ۱۹۷۰ء میں ہارورڈ یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کیا، اس کے بعد انڈیانا یونیورسٹی میں عربی اور مذہبی مطالعات کے پروفیسر مقرر ہو گئے۔ اس عہدے پر وہ آخر تک فائز رہے۔ ۱۹۹۰ء میں ان کا انتقال ہو گیا۔ ان کی کتابوں میں ابن عطاء اللہ کا ترجمہ شامل ہے۔ ان کی معروف ترین کتاب The Islamic Tradition: An Introduction ہے جو پہلی بار ۱۹۸۸ء میں شائع ہوئی اور اس کے بعد متعدد بار شائع ہو چکی ہے۔ ان کا دوسرا اہم کام ابن عطاء اللہ کے حکیمانہ نکات کا انگریزی ترجمہ ہے۔ ابن عطاء اللہ الاسکندری کا تعلق سلسلۂ شاذلیہ سے تھا اور انہوں نے کئی بار تصوف پر ابن تیمیہ کے شدید حملوں کا جواب دیا۔ اسلامی روایت پر اس کتاب میں ڈینز نے خاص طور پر دورِ جدید کے فکری و ذہنی بحران میں اسلامی روایت کا تفصیل کے ساتھ جائزہ لیا ہے۔ خاص طور پر وہ اس روایت کے اندر موجود ان مشکلات اور تناؤ کا ذکر کیا ہے جو سخت گیر، بے لچک بنیاد پرستی اور تفہیم کے ساتھ اجتہاد کے رویے اختیار کرنے والوں کے درمیان موجود ہے۔ میرا اندازہ یہ ہے کہ اسی پہلو کی وجہ سے مترجم نے اس کتاب میں دلچسپی محسوس کی ہوگی۔ روایت سے قربت محسوس کرنے کے باوجود وہ اس کے بارے میں غیر تنقیدی رویہ رکھنے کے قائل نہیں بلکہ اس کی سیاسی شکل نے موجودہ دور میں خون آلود تلوار ہاتھ میں تھام کر جو بھیانک رُخ اختیار کر لیا ہے، اس پر خاصی تنقید کرتے آئے ہیں، خاص طور سے اپنے حالیہ تنقیدی مضامین میں۔ اس کتاب کی علمی حیثیت اور اس کے فکری مضمرات کی اس سے زیادہ تفصیل یہاں غیر ضروری ہوگی۔

اس باب میں ضمنی طور پر سہی، سندھی ناول ''زینت'' کا ذکر بھی ہونا چاہیے۔ اس ناول کا سندھی سے اردو ترجمہ، سندھی اور اردو کے باکمال شاعر امداد حسینی نے کیا۔ کتاب کے اندرونی سرورق پر نظرِ ثانی کے لیے انتظار حسین کا نام درج ہے اور ان

کا پیش لفظ بھی شامل اشاعت ہے۔[۳۳] اس ترجمے کی اپنی افادیت سے قطع نظر، بایں ہمہ اس کا انتظار حسین کی ترجمہ شدہ کتابوں کی فہرست میں درج نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا ان سے برائے نام تعلق ہے جس کی بناء پر یہاں اس کا تذکرہ کیا جا رہا ہے۔

اس ناول کا بالکل سیدھا اور بڑی حد تک سادہ بیانیہ، کہانی کے بجائے نصیحت پر ارتکاز اور سپاٹ پن کی حد تک نصیحت اور اخلاقی سبق پر مبنی قنی رویے کی وجہ سے یہ کتاب انتظار حسین کی اس معاملے میں ترجیحات سے مختلف ہے۔ انتظار حسین نے اس ترجمے پر ادارتی استحقاق یا مزید قلم چلانے کے بارے میں مجھ سے بیان کیا کہ یہ ترجمہ ان کے پاس آیا، انہوں نے دیکھا تو ٹھیک ٹھاک لگا، اس پر مزید کام نہیں کرنا پڑا۔ اس سے ملتا جلتا بیان امداد حسینی نے بھی دیا۔ انہوں نے مجھ سے بیان کیا کہ ترجمے میں نظر ثانی کی ایسی خاص نوبت نہیں آئی۔ ان بیانات کی تصدیق ترجمے کی زبان سے بھی ہو جاتی ہے۔ چناں چہ کتاب کے پہلے باب کا پہلا جملہ یہ ہے:

''گرمیوں کے دن تھے۔ صبح کا سورج چڑھ آیا تھا۔ بختاور جھاڑو پوچی کر چکی تھی۔ اور اب باورچی خانے میں برتن مانجھ کر رکھ رہی تھی۔''

ایک ہی جملے میں اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہ انتظار حسین کی زبان نہیں ہے جو چھپائے نہیں چھپتی۔ چناں چہ اس کتاب کو اس کی اپنی حیثیت میں پڑھا جائے، نظر ثانی کے حوالے سے نہیں۔

مرزا قلیچ بیگ قاموسی علم کے حامل اور یکتائے روزگار شخصیت تھے۔ انہوں نے کئی موضوعات پر کثیر تعداد میں کتابیں یادگار چھوڑی ہیں۔ ان کو سندھی زبان کا ڈپٹی نذیر احمد قرار دینا، جیسا کہ انتظار حسین نے کیا ہے، پوری طرح درست نہیں۔ اس لیے کہ مصنف کے طور پر ان کی دل چسپیوں کا دائرہ زیادہ وسیع ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد کا گمان غالباً اس لیے ہوا کہ انہوں نے بھی اصلاحی مقصد کے لیے ناول لکھے اور نذیر احمد سے کچھ نہ کچھ اثر قبول کیا۔ ''زینت'' کو عام طور پر سندھی زبان کا پہلا ناول قرار دیا جاتا ہے، اس لیے اس کی تاریخی اہمیت بھی ہے۔ انتظار حسین کے مطابق، مرزا قلیچ بیگ سے ''سندھی ناول کی ابتداء ہوتی ہے۔''

اپنے مختصر پیش لفظ کا آغاز اس جملے سے کیا ہے کہ ''غالباً یہ پہلا موقع ہے کہ ایک سندھی ناول اردو میں منتقل ہو کر ہمارے سامنے آیا ہے۔'' اس کے بعد وہ مرزا قلیچ بیگ کے بارے میں چند حقائق اور ان کی اوّلیت کے بارے میں چند باتیں لکھی ہیں۔ انہوں نے اس بات پر خاصہ زور دیا ہے کہ اپنے اصلاحی جوش و جذبے کی وجہ سے مرزا قلیچ بیگ کا حالی، آزاد اور ڈپٹی نذیر احمد سے گہرا ''رشتہ'' اور ''مشترک طرزِ احساس'' موجود ہے۔ ناول کی اپنی صفات کے بارے میں انہوں نے کم لکھا ہے مگر چند جملوں میں بھی اپنی بات واضح کر دی ہے۔

''ناول حقیقت نگاری کے اسلوب میں لکھا گیا ہے۔ حقیقت نگاری یہاں زیادہ منجھی ہوئی شکل میں نظر نہیں آئے گی۔ مگر اس وقت کے حساب سے دیکھیے تو یہ ایک باغیانہ اقدام ہے۔ ہماری قصہ کہانیاں تو دوسرے ہی اسلوب میں بیان ہوتی تھیں، وہاں حقیقت کا تصور ہی اور تھا......''

اس سے آگے چل کر وہ اردو میں تصورِ حقیقت میں برپا تبدیلی کا ایک بار پھر ذکر کرتے ہیں۔ لیکن اس کے بعد ناول کے اسی سے منسلک ایک اور پہلو کی طرف آتے ہیں۔

''یوں دیکھیے کہ ہماری داستانوں میں سفر بالعموم آفات کا موجب اور مہمات کا محرک بنتا ہے۔ اس ناول میں بھی سفر

یہ کارستانی کرتا نظر آتا ہے۔ مگر حقیقت کا نیا تصور آ جانے سے آفات و مہمات کی صورت کتنی بدل گئی ہے۔ ان آفات و مہمات میں مافوق الفطرت کا کوئی دخل نہیں، کوئی استعجاب کا رنگ نہیں ہے۔ ان کی نوعیت معاشرتی ہے ...... ''

اس کے بعد وہ یہ کہہ کر قلم رکھ دیتے ہیں کہ ''اس ناول کا پورا تجزیہ مقصود نہیں۔'' اور اس کے عہد پر بات کا حوالہ دے کر بات مکمل کر دیتے ہیں۔ اس سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ ناول نے اس سے زیادہ ان کے تجسس کو انگیخت نہیں کیا۔ اس ناول میں دو چار قابل ذکر امور ضرور ہوں گے مگر مقدمہ نگار کی دل چسپی یہیں تک محدود ہے۔

افسانوی ادب کے ایسے عمدہ اور کانٹے کے تراجم کے ساتھ ساتھ فہرست میں ایک آدھ کتاب نان فکشن کی بھی ہے جن کو یہاں دیکھ کر خوش گوار حیرت ہوتی ہے۔ ان میں سے خاص طور پر امریکی فلسفی جان ڈیوی کی کتاب فلسفے کی نئی تشکیل کا ذکر کرنا چاہوں گا۔[۳۳] کتاب کا ترجمہ ہوا اور کئی خوبیوں کا حامل ہے، لیکن یہ سوال بھی ذہن میں آتا ہے کہ آخر جان ڈیوی کے فلسفے میں کوئی بات ایسی بھی تھی جو انتظار حسین کے دل کو لگی اور فرمائش یا بیرونی محرک کے علاوہ اس ترجمے کا سبب بن گئی ہو۔

جان ڈیوی کا نام ماہر تعلیم اور تعلیمی منصوبوں میں دور رس تبدیلیوں کی حمایت کرنے والے نظریہ ساز کے طور پر آج بھی قابل ذکر سمجھا جاتا ہے لیکن فلسفی کے طور پر شاید اس نے طویل کیریئر کی یہ جہت زیادہ قابل ذکر ہے کہ درس گاہوں سے وابستہ ہونے کے باوجود اس نے Public Philospher کا کردار بڑی خوبی سے نبھایا اور بڑی ثقاہت اور ذمہ داری کے ساتھ علمی و فکری بحث و مکالمے میں شریک رہا۔ خصوصیت کے ساتھ بین الاقوامی مسائل اور حالات حاضرہ کے چیدہ چیدہ مسائل کے بارے میں لکھتا رہا۔ ڈیوی کا اپنا خیال تھا کہ ان مباحثوں میں اس کے خیالات بڑی حد تک اس کے فلسفیانہ نقطۂ نظر پر مبنی ہوتے تھے۔ اس کی فکر کے بارے میں تفصیلی اور مبسوط تنقیدی جائزے کے مصنف ٹالمز نے اس کے فکری ورثے کا تجزیہ کرتے ہوئے ابتداء میں ہی تاریخ فلسفہ میں اس کی حیثیت اور مقام کو مسئلہ قرار دے دیا ہے۔[۳۴] وٹگنسٹائن اور دوسرے فلسفیوں کے مقابلے میں تجزیاتی فلسفے کا مرکزی دھارا، ٹالمز کے بقول، اس کی زندگی اور کام میں جاری رہا مگر پھر ریت میں جا کر ختم ہو گیا۔

ایک طویل عرصے تک ڈیوی کو امریکی فکر و فلسفے کا سربرآوردہ اور نمایاں نام سمجھا جاتا رہا۔ ترجمے کے لیے انتخاب کی وجہ یہی ہو سکتی ہے اور ٹالمز نے اس معاملے میں اسے برٹرینڈ رسل کا ہم سر قرار دیا ہے کہ جس طرح عام پڑھے لکھے آدمی سے اس زمانے میں کسی ایک برطانوی فلسفی کا نام پوچھا جاتا تو فوراً رسل کا نام ذہن میں آتا، اسی طرح امریکی فلسفے کے ذکر پر ڈیوی کا نام لیا جاتا تھا۔ ڈیوی کے نزدیک ایک نئی منطق اور نئی مابعد الطبیعات کی ضرورت پڑتی رہتی ہے اگر اخلاقی اور سیاسی فکر کو نئی زندگی عطا کرتی ہے اور ''فلسفے'' کو ثقافت کے دوسرے حصوں کی مناسبت سے اصلاح اور نئی ترتیب و تشکیل کی ضرورت ہے۔ ڈیوی کے اس نظریے کو اور بعد میں آنے والے کئی دوسرے فلسفیوں نے درخور اعتناء نہیں سمجھا مگر اس کا یہ خیال اس کی کتاب فلسفے کی نئی تشکیل، کی بنیاد ہے۔

کتاب کے مولف ایڈورڈ سی لنڈ مین نے اسے ڈیوی کی ایسی کتاب قرار دیا ہے ''جسے ایک عام قاری بھی جو فلسفے سے مس نہیں رکھتا، فہم و بصیرت کے ساتھ پڑھ سکے۔'' کتاب کے دیباچے میں، جو اصل کتاب کے کئی برس بعد لکھا گیا اور مصنف کی تازہ فکر پر مبنی ہے، اس نے عنوان کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا:

''پچھلے حالات نے کتاب کے موضوع کو واضح کر دیا، عالم آشکارا کر دیا کہ فلسفے کا موضوع، مسائل اور امتیازی حیثیت اس اجتماعی زندگی کے درد و کرب سے ترتیب پاتی ہے جس میں وہ فلسفہ جنم لیتا ہے اور اسی طرح اس کے مخصوص مسائل انسانی زندگی میں تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ بدلتے ہیں۔ یہ تبدیلیاں برابر ہوتی رہتی ہیں اور کبھی کبھی بحران کی صورت میں سامنے آجاتی ہیں اور انسانی تاریخ میں ایک موڑ کی صورت اختیار کر لیتی ہیں۔۔۔''

ڈیوی کا اپنی فکر کا جواز بیان کرنا اپنی جگہ اہم لیکن اس عبارت سے ترجمے کے تیور دیکھے جاسکتے ہیں۔ چیخوف یا ترگنیف کے مقابلے میں خشک اور بے رس عبارت کو ادبی چاشنی کے بجائے فکری صلابت اور تاویل و استدلال کے ذریعے آگے بڑھایا گیا ہے۔

اس کے باوجود عبارت میں ایک ہلکا سا ادبی رنگ کہیں کہیں جھلک اٹھتا ہے۔

''یہ مصالحت ایک عرصے تک قائم تو رہی لیکن اس کا بخشا ہوا توازن یقیناً اکھڑا اکھڑا رہا۔ 'رند کے رند رہے ہاتھ سے جنت نہ گئی' کا مقولہ یہاں پورا اترتا ہے۔ یہ اس بات کی کوشش نظر آتی ہے کہ نئی سائنس کے عملی، افادی اور مادی فائدوں سے لطف اندوز ہوا جائے اور اس کے ساتھ ساتھ اسے قدیم رسم و رواج اور عقائد پر، جن پر اخلاقیات کی بنیاد رکھی گئی تھی، اثر انداز ہونے نہ دیا جائے۔ نتیجتاً یہ تفریق قائم نہ رہ سکی۔''

اس کتاب کے بیان کردہ نسخے کے مطابق آج کے دور میں اور اس کے تقاضوں کے مطابق فلسفے کی ایک نئی ترتیب اس طرح قائم ہو سکے یا نہ ہو سکے، یہ استدلال اپنی جگہ معنی خیز ہے۔ خاص طور پر اپنی عبارت کی وجہ سے۔ اپنے ادبی اسلوب اور زبان کی چاشنی سے الگ ہٹ کر مترجم نے علمی اور فکری خوبیوں سے حامل انداز بیان میں ترجمہ کیا ہے جو کتاب کی اصل روح کے مطابق، پڑھنے میں رواں اور فکر انگیز ہے۔ ایسے اسلوب کی کارفرمائی انتظار حسین کے یہاں اور جگہ نظر نہیں آتی۔ لیکن یہ کتاب ان لوگوں کے لیے مثالی نمونہ پیش کرتی ہے جو ثقہ علمی موضوع پر سنجیدہ طریقے سے لکھنا چاہتے ہیں۔ یہ سنجیدگی اور متانت ہمارے ہاں بڑی تیزی سے غائب ہوتی چلی جارہی ہے اور اگرچہ ہمارے ہاں دانش ورانہ بحث و استدلال کی پبلک روایت پنپ نہیں سکی لیکن ذرائع ابلاغ میں جو ہمہ وقت بحث جاری ہے، اس میں طرز گفتگو طعن و تشنیع، پھبتی اور جگت بازی پر مشتمل ہو کر رہ گیا ہے۔ ان حالات میں مجھے اس کے فکری تسامحات سے زیادہ اس کے انداز بیان میں ایک ایسا گلستان نظر آتا ہے جو دھول مٹی سے اٹ کر گم ہو گیا۔

حواشی

(۱) ''Just as tangent touches a circle lightly and at but one point...a translation touches the original lightly and only at the infinitely small point... pursuing its own course according to the laws of fidelity in the freedom of linguistic flux.'' Walter Benjamin.

اس فقرے کے ترجمے کے لیے میں منفرد شاعر، جناب افضال احمد سید کا ممنون ہوں۔

(۲) ایوان ترگنیف، نئی پود، ترجمہ انتظار حسین۔

(۳) V.S. Pritchett, The Gentle Barbarian: The life and Work of Ivan Turgenev

1971.

(۴) 'Fathers and Children,' Isaiah Berlin, the Romanes Lecture, 1970 included in Ivan Turgenev, Fathers and Sons, translated by Rosemary Edmonds, Pengnin Books, 1975

(۵) سہیل احمد خاں، تعبیریں، لاہور، ۲۰۰۲ء

(۶) 1994 Edward Said, representation of the Intellectual, uintage Books, London,

(۷) اسٹیفن کرین، سرخ تمغہ، انتظار حسین، یونائیٹڈ بک ڈپو لمیٹڈ، لاہور، جنوری ۱۹۹۰ء

(۸) ارنسٹ ہیمنگوے، وداعِ جنگ، ترجمہ اشفاق احمد، یونائیٹڈ بک ڈپو لمیٹڈ، لاہور

(۹) Pascal Covici, The Universe and Stephen Crane, Introduction to the Red Badge of courage and other Stories Penguin Classics, 1991.

James Dawes, the Language of War; literature and culture in the U.S. from the civil war through world war II, Harvard university Press, Cambridge MA, 2002.

(۱۰) محمد مجیب، روسی ادب، دوسرا حصہ، دسواں باب، انجمن ترقی اردو ۱۹۴۰ء، دوسری اشاعت ۱۹۹۲ء

(۱۱) چیخوف کے افسانے اور اردو پر ان کے اثرات کے بارے میں ممتاز شیریں کا واضح نقطۂ نظر ان کے مضمون "مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر" میں ملتا ہے۔ یہ مضمون ان کے اکلوتے مجموعے "معیار" میں شامل ہے۔ معیار، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۶۳ء

(۱۲) سلمیٰ خضری جیوسی، پیش لفظ، سعید کی پُراسرار زندگی، ترجمہ انتظار حسین۔

(۱۳) ایڈورڈ سعید، فلسطین کا مسئلہ، اردو ترجمہ شاہد حمید، القا ادارہ، لاہور

(۱۴) Edward Said, After Mahfouz, Reflections on Exile, Penguin, 2001.

(۱۵) عطیہ حسین، شکستہ ستون پر دھوپ، ترجمہ انتظار حسین، مشعل لاہور، ۱۹۹۸ء، دوسری اشاعت: سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۳ء

(۱۶) ٹرومین کاپوٹی، [illegible]، ترجمہ قرۃ العین حیدر۔ Capote کے لیے یہاں مترجم نے کپوٹے کا تلفظ اختیار کیا ہے۔

(۱۷) Attia Hosain, Distant Traveller: New and Selected Fiction, edited by Aamer Hussein and Shama Habibullah, Women Unlimited, Delhi, 2012.

(۱۸) قرۃ العین حیدر، شاہراہِ حریر: کارِ جہاں دراز ہے کی جلد سوم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۲۰۰۳ء۔

(۱۹) احمد علی، دلی کی شام، ترجمہ بلقیس جہاں، آکسفورڈ پریس، کراچی، ۱۹۹۳ء۔

(۲۰) محمد حسین عسکری، احمد علی کا ایک ناول، وقت کی راگنی، مکتبۂ محراب، لاہور، ۱۹۷۹ء۔

(۲۱) تھامس مان، ریل کا حادثہ، ترجمہ انتظار حسین، نقوش، لاہور۔

(۲۲) جونی چاردوہالی زاکی، مکڑی کا جال، ترجمہ انتظار حسین، دنیازاد، کہانی کتاب، اکتوبر ۲۰۰۲ء، کراچی، ص ۱۱۲ تا ۱۳۸۔

(۲۳) انتظار حسین، بستی کے بارے میں ایک گفتگو۔

(۲۴) انتظار حسین، گنی چنی تحریریں۔

(۲۵) انتظار حسین، باز اور دوسری کہانیاں۔

(۲۶) نروین کا پوتی، تلاش، ترجمہ قرۃ العین حیدر، نیا دور، طویل کہانی نمبر، شمارہ ۲۰۔۱۹، کراچی

(۲۷) سٹورٹ شریم، ماؤزے تنگ: ایک عظیم ایشیائی رہنما کی سوانح عمری، ترجمہ انتظار حسین، نگارشات، لاہور، اکتوبر ۱۹۹۷ء۔

(۲۸) Jon Italli day and Jung Ohong Mao: The unknown story Jonathan Cape, London, 2015

(۲۹) اشفاق احمد "ماؤزے تنگ ایک یاد"، "سویرا" لاہور، شمارہ ۵۳۔۵۴، مارچ ۱۹۷۷ء۔

(۳۰) اعجاز حسین بٹالوی، "ماؤزے تنگ ایک نوحہ" سویرا، لاہور، شمارہ ۵۳۔۵۴، مارچ ۱۹۷۷ء۔

(۳۱) امداد حسینی سندھی زبان کے معروف شاعر ہیں۔ ان کا تعلق حیدرآباد کے ایک علمی ادبی گھرانے سے ہے۔ وہ سندھی زبان و ادب کے ماہر اور استاد کی حیثیت سے کئی اداروں سے وابستہ رہے جن میں سندھی ادبی بورڈ، سندھ ٹیکسٹ بک بورڈ، انسٹی ٹیوٹ آف سندھالوجی شامل ہیں۔ وہ ایک عرصے تک سندھ یونیورسٹی سے وابستہ رہے۔ ان کی سندھی شاعری کے چار مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ انھوں نے فیض احمد فیض کا تمام کلام سندھی میں منتقل کیا ہے۔ ان کی اردو شاعری کا مجموعہ دھوپ کرن کے نام سے ۲۰۰۳ء میں شائع ہوا، اور انتظار حسین نے خاص طور پر اس کے بارے میں پسندیدگی کا اظہار کیا۔

(۳۲) شمس العلما، مرزا قلیچ بیگ، زینت، ترجمہ امداد حسینی، نظر ثانی انتظار حسین، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، جون ۱۹۸۰ء۔

یہ پیش لفظ مضامین کے مجموعے 'اپنی دانست میں' میں ایک مضمون کے طور پر موجود ہے __ سندھی زبان میں ناول کی ابتدا۔

دیکھیے انتظار حسین، اپنی دانست میں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

اس مضمون کے ساتھ یہ صراحت نہیں کی گئی کہ یہ کس موقع کے لیے لکھا گیا تھا۔ بہرکیف، یہ مضمون متفرق دنیا یا ملی پر ان کے تعارفی مضامین کے پاسنگ نہیں ٹھہرتا۔

(۳۳) جان ڈیوی، فلسفے کی نئی تشکیل، ترجمہ انتظار حسین، [illegible] کتاب گھر، لاہور، ۱۹۶۱ء۔

(۳۴) J.E. Tiles, Dewey, Routledge, London, 1988

Richard Rorty, Consequences of Pragmatism (1982), quoted in Tiles, opicit.

ڈیوی کی فکر و فلسفے پر یہاں تفصیل کے ساتھ بحث کرنے کی گنجائش نہیں۔ اس موضوع سے دل چسپی رکھنے والے مزید دیکھ لیں:

The Philosophy of John Dewey, ed with an introduction by John J.McDermott, University of Chicago Press, Chicago, 1973.

پردہ اٹھنے کی منتظر ہے نگاہ:

بطور ڈرامہ نگار

انتظار حسین کی اہم فن کارانہ جہت ان کی ڈرامہ نگاری ہے۔ ان کے ڈرامے چوں کہ آسانی کے ساتھ دستیاب نہیں تھے اس لیے بعض مرتبہ یہ گمان کیا گیا کہ یہ بھی ان کی افسانہ نگاری سے منسلک اور اس کی توسیع ہوں گے کہ جو باتیں افسانوں میں لکھ دی ہیں ان کو تھوڑے بہت پیچ وخم کے ساتھ یہاں دہرا دیا یا امتحاناً کسی نئی بات کو آزما کر دیکھ لیا، پھر افسانہ بنا دیا۔ لیکن انتظار حسین کے ڈراموں کو غور سے پڑھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ یہاں انھوں نے کئی تجربے ایسے کیے ہیں جو ان کے افسانوں سے مختلف ہیں، بعض معنوں میں زیادہ جرأت آزما۔ اور ان کی اہمیت اس طرح کتابی نہیں ہے کہ جیسے اردو کے کئی ڈرامہ نگار کتابی اشاعت کے بل بوتے پر ڈرامہ نگار کہلائے جانے پر مجبور رہے۔ ڈرامے کے لیے اسٹیج کی پابندی کی باوصف اس انداز میں ان کی جداگانہ حیثیت ہے اور شاید اس نوع کا ڈرامہ نگار ہمارے ادب میں کم یاب ہیں۔ اس لیے انتظار حسین کے ڈرامے دیکھے جانے کا تقاضہ بھی کرتے ہیں اور پڑھے جانے کا بھی۔ ان ڈراموں کی اہمیت کا قائل ہونے کے باوجود میں اپنی محدودات کا اعتراف کرلوں کہ میں نے یہاں ان کو ادبی متن کے طور پر دیکھا ہے، ہدایات اور پیش کاری کے نقطۂ نظر سے نہیں۔ یہ میرے لیے ممکن نہیں تھا مگر ڈراموں کو ایک کُل کی صورت میں اسی طرح دیکھا جانا چاہیے۔ لیکن ہمارے ہاں ایک تو ڈرامہ کم ہوتا ہے (میری مراد اسٹیج ڈرامے سے ہے) پھر جو تھوڑا بہت ہوتا ہے اسے دیکھا کم جاتا ہے اور جتنا بھی دیکھا جاتا ہے اسے جانچا پرکھا اس سے بھی کم جاتا ہے اور تجزیے کے لازمی عمل سے برائے نام گزارا جاتا ہے۔ یہ ڈرامے ایسے عمل کے متقاضی ہیں۔

انتظار حسین اور ڈرامہ ــــــ بظاہر یہ قولِ محال معلوم ہوتا ہے۔ کیوں کہ "ڈراما" وہ عنصر ہے جو ان کے افسانوں میں مفقود نہیں تو آٹے میں نمک کے برابر ضرور ہے اور جس کی عدم موجودگی سے وہ کہانی کی بنیاد استوار کرتے ہیں لیکن انتظار حسین کے ڈرامے بھی ایک غیر متوقع کامیابی کے حامل ہیں۔

داستان سے افسانے تک فکشن کی مختلف اصناف کی طرح انتظار حسین نے ڈرامے کی مختلف صورتوں پر طبع آزمائی کی ہے جن میں اسٹیج ڈرامے سے لے کر ریڈیو اور ٹی وی کے ڈرامے شامل ہیں جو بظاہر بھی ڈرامے ہیں مگر ہر ایک کے تقاضے الگ الگ ہیں، اور ان تینوں صورتوں میں کامیاب ہونا، ہمارے کسی ادیب کے لیے معمولی بات نہیں کہ ہمارے ہاں ڈرامے

کی روایت مختصر اور محدود ہے۔ طبع زاد ڈراموں کے علاوہ انتظار حسین نے ڈراموں کا ترجمہ بھی کامیابی کے ساتھ کیا ہے۔

انتظار حسین کا طویل ترین اور نمائندہ ڈرامہ ''خوابوں کے مسافر'' ہے۔ اس کی فضا قصّے کے افراد اور ماحول انتظار صاحب کے اس دور کے افسانوں سے پوری طرح مشابہ ہیں، اس حد تک کہ حیرت ہوتی ہے انھوں نے جزئیات اور بیانیے کے بغیر اس قصّے کو قائم کیسے کرلیا، جب کہ ایک ڈرامے کے طور پر اس کی یہی کامیابی ہے کہ اس بیانیہ کا محتاج نہیں ہے جس سے افسانہ نگار کسی طور پر آزاد نہیں ہوسکتا۔ کہانی کا عمل مکالموں کے ذریعے آگے بڑھتا ہے اور مکالموں سے نہ صرف کرداروں کی پوری شخصیت اجاگر ہوجاتی ہے بلکہ ان کے درمیان تصادم اور توافق کی صورتیں بھی واضح ہوجاتی ہیں۔ مکالمے مصنف کی چابک دستی کا مظہر ہیں اور ان ہی کی بدولت یہ ڈرامہ شائع ہونے کے بعد پڑھنے کے لیے دل چسپ ٹھہرتا ہے۔

اسٹیج پر پیش کیے جانے کے علاوہ، ''خوابوں کے مسافر'' رسالہ ''نیا دور'' کراچی کے شمارہ میں اور شمس الرحمٰن فاروقی کے ''شب خون''، الہ آباد کے شمارہ ۵۴، بابت نومبر ۱۹۷۰ء میں شائع بھی ہوا! اس طرح انتظار حسین کے دوسرے ڈراموں کے برخلاف یہ متن کے طور پر بھی دستیاب رہا۔ اس کے باوجود انتظار حسین کی فکر و فن کے تجزیوں میں اس کا تذکرہ شاذ ہی ہوتا ہے، جو حیران کن ہے۔

لاہور میں اس ڈرامے کی پہلی پیشکش کا حال خود مصنف نے اپنے قلم سے خاصی تفصیل کے ساتھ لکھ دیا ہے۔ اسٹیج پر ''خوابوں کے مسافر'' کا احیا، اس وقت ہوا جب نیشنل اکیڈمی آف پرفارمنگ آرٹس (NAPA) کی Repertory Theatre Company کی طرف سے آرٹس کاؤنسل تھیٹر کراچی میں ۱۰ر سے ۲۰ر جنوری ۲۰۰۹ء تک کھیلا گیا۔ اس کی ہدایات و پیشکش جناب ضیا محی الدین نے دیں۔ ان کے نائب ہدایت کار اکبر اسلم اور حمزہ واثق، جب کہ معاون علی شیخ تھے۔ اداکاروں میں ایمن طارق (کشور)، بختاور مظہر (بوجی)، عائشہ خان (بڑی بوا)، اویس منگل والا (میاں جان)، علی رضوی (اقو)، علی شیخ (شاہد)، رؤف آفریدی (بندو) اور اکبر اسلام (ماسٹر) شامل تھے۔[۲]

اسی کاسٹ نے یہ ڈرامہ ۱۳ر جنوری ۲۰۱۱ء کو ۱۳ویں بھارت رنگ تھیٹر مہتسو میں نئی دلی میں بھی کامیابی کے ساتھ پیش کیا۔[۳]

کراچی میں اس نئی پیش کش کے تعارفی کتابچے کے لیے ضیا محی الدین نے ایک مختصری عبارت لکھی، جو اس ڈرامے کی اہمیت کو اجاگر کرتی ہے۔

''پچھلے ساٹھ برس میں اردو میں طبع زاد کھیل بہت کم لکھے گئے ہیں، انتظار حسین کا یہ کھیل آج سے تقریباً باون برس پہلے لکھا گیا لیکن اس کھیل کی کردار نگاری، اس کا توازن، اس کی معنویت، اس کا دھیما پن اور اس کا موضوع آج بھی انتہائی موزوں اور برمحل ہے۔

چیخوف جدید ڈرامے کا موجد سمجھا جاتا ہے یعنی ایسا ڈراما جس میں ''ڈرامائیت'' کا ڈھنڈورا پیٹے بغیر انسانی رشتوں کی نازک گرہوں کی کھوج کی جاتی ہے۔ اس نے انسانی رشتوں کے تانے بانے کو ان کہی باتوں سے بنا۔ اس ڈرامے کا بھی یہی کمال ہے۔ میری نظر میں اس نوعیت کا، شعری حسیت سے بھرپور ڈراما اردو میں بہت کم لکھا گیا ہے۔

انتظار حسین ہمارے عہد کے بہت بڑے لکھک ہیں، ان کی کہانیاں ان کے ناول اردو کا بہت بڑا اور قیمتی سرمایہ ہیں، کاش

میں انھیں مجبور کرسکوں کہ وہ ہمارے لیے کچھ اردو ڈرامے لکھ سکیں۔

ہمارے ہاں اب بھی بہت سے ایسے لوگ موجود ہیں جو یہ محسوس کرتے ہیں کہ ہماری زبان تو اردو ہے لیکن اردو گفتگو سننے کا موقع بھی نہیں ملتا۔ ان کو یہ کھیل دیکھ کر بہت تسلی ہوگی۔۔۔"

یہ پیش کش ایک ایسی مختصر تحریر کا پیش خیمہ بھی بن گئی جو ڈرامے کے طالب علموں کے لیے ہی نہیں بلکہ انتظار حسین کے فن کو سمجھنے، سراہنے کے لیے بہت مفید کلید ثابت ہوسکتی ہے، اور فن کے اس زمرے میں صرف ان کی ڈرامہ نگاری ہی نہیں بلکہ مکمل اسلوب فن شامل ہے۔ اس پیشکش کو ایک اخباری تبصرے میں "میلو ڈرامہ" قرار دیا گیا تو ڈرامے کے ہدایت کار ضیاء محی الدین نے بڑے سبے تُلے انداز میں اور اپنے مخصوص رکھ رکھاؤ کے ساتھ لکھا A Letter I did not write جو روزنامہ "دی نیوز" میں یکم فروری ۲۰۰۹ء کو شائع ہوا۔[*] ضیاء محی الدین نے اس دل چسپ تحریر میں پہلے تو "میلو ڈرامہ" کی تعریف واضح کی جس میں جذباتیت اور سنسنی خیزی شامل ہیں۔ ان کے مطابق ۱۸۵۸ء سے لے کر ۱۹۴۰ء تک اردو اسٹیج ڈرامے کا تقریباً سارا مواد، میلو ڈرامے پر مشتمل ہے تاہم ان کے نزدیک انتظار حسین کا ڈرامہ ان عناصر سے قطعاً پاک ہے۔ ان کی یہ توقع بے جا نہیں ہے کہ مبصر کو میلو ڈرامہ اور ڈرامے کے درمیان فرق کا علم ہونا چاہیے۔

ایک اور اخباری تبصرے کا حوالہ دیتے ہوئے انھوں نے چیخوف کے اسلوب کی وضاحت کی ہے اور اسے یونانی و فرانسیسی ڈرامے اور ہسل سے مختلف ثابت کیا ہے۔ اس مضمون کا ابتدائی حصہ انتظار حسین کے افسانوی اسلوب پر ٹھیک بیٹھتا ہے اور آخری حصہ ضیاء محی الدین کی پیش کش کے لیے بھی اسی طرح درست ہے۔ ضیاء محی الدین نے چیخوف کی اس خصوصیت پر زور دیا ہے کہ وہ ادھورے بیان، گریز اور اشارے کنائے میں اپنی بات پوری کر لیتا ہے، وہ طربیہ انجام یا زور دار کلائمکس کا قائل نہیں۔ مبصر نے انتظار حسین پر اعتراض کیا کہ کہانی زمین سے اٹھنے نہیں پاتی اور صورت حال آخر میں حل ہوئے بغیر ڈرامہ ختم ہو جاتا ہے۔ وہ یہ تو تسلیم کرتی ہیں کہ ڈرامہ یاد ماضی، معصومیت کے خاتمے اور ان مواقع کے بارے میں ہے جو پورے ہونے سے رہ گئے مگر ان کے خیال میں یہ افسانے اور ناول کے اجزاء ہیں، ڈرامے کے نہیں۔ کسی بھی افسانہ نگار کے لکھے ہوئے ڈرامے پر ایسا اعتراض بھاری پڑ سکتا ہے لیکن اس کے خلاف دلیل ضیاء محی الدین نے دی ہے۔ انھوں نے لکھا:

"انتظار حسین نے مرکزی کرداروں کی نا کردہ کاری کو ڈرامائی توانائی میں بدل ڈالا ہے جو اس ڈرامے کا جوہر ہے......"

اس ڈرامے کی اسلوبی خصوصیات بیان کرتے ہوئے وہ وضاحت کرتے ہیں کہ ان کے خیال میں انتظار حسین نے شعوری طور پر چیخوف کا سا انداز اختیار نہیں کیا ہوگا۔

انھوں نے آخر میں یہ رائے بھی دی ہے کہ ان کو اردو میں ایسا کوئی ڈرامہ نظر نہیں جس میں ادای کو اس طرح بیان کے بجائے ان کہی کے ذریعے دکھایا جا سکے۔

ڈرامائی فارم کی کامیاب کوشش "خوابوں کے مسافر" میں انتظار حسین کے بعض پسندیدہ موتیف، علامات اور موضوعات اس طرح گندھے ہوئے ملتے ہیں کہ یہ ان کی افسانوی تحریروں سے منسلک اور متحد نظر آتا ہے لیکن بعض مقامات پر ایک الگ راستہ اختیار کرنے لگتا ہے جو یقیناً اس ڈرامائی فارم کی عطا ہے۔

روایتی معنوں میں ڈرامائی عمل سے گریز اس ڈرامے کی خصوصیت ہے اور یہ مکالموں سے پہلے اسٹیج کی ہدایات سے واضح ہو جاتا ہے جب کشور جو ترتیب کے اعتبار سے کرداروں میں اولیت رکھتی ہے اور ڈرامے کا مرکزی نسوانی کردار ہے، ناظرین کا سامنا کرنے کے بجائے اس طرح کھڑی ہوئی ہے (یا کر دی گئی ہے) کہ تماشائی صرف اس کی پشت دیکھ سکتے ہیں۔ اس کا پہلا مکالمہ بھی طوطے سے ہے اور زبان کو ابلاغ کے بجائے عمومیت یا banality کی طرف لے جاتا ہے:

کشور: حق اللہ، پاک ذات اللہ۔ نبی تو خدا کا رسول، تو غافل نہ ہو۔ خدا کو نہ بھول۔ جگ جگ جیا کرو، دودھ بتاشے پیا کرو۔ بولو میاں مٹھو، بی بی کا مٹھو۔ اری بول بھی پڑو، صُم بُکم۔۔۔"

طوطا ہے کہ بول کے نہیں دیتا۔ آخر کو "خوابوں کے مسافر" کا طوطا ہے، صُم بُکم ہی رہے گا، داستان کا طوطا ہوتا تو ہیرامن بن کر بولنے، چہکنے لگتا۔ لیکن اس طوطے کے گم سم رہنے میں اس کی معنویت ہے۔ اس طوطے کو بلوانے کی کوشش اپنی زندگی کی بے رنگ یکسانیت کو توڑنے کی شاید واحد کوشش ہے جس کی اجازت کشور کو مل سکتی ہے۔ لیکن طوطا اس کی ناکامی کا نشان بن جاتا ہے۔ یہ طوطا چپ چاپ رہتا ہے، ویسے طوطے انتظار حسین کے ہاں بہتیرے آتے ہیں، کچھ بولتے ہیں اور کچھ اڑ جاتے ہیں۔ افسانہ "خالی پنجرہ" میں مرکزی علامت طوطا اور اس کا خالی پنجرہ ہیں۔ جب تک میاں مٹھو موجود ہیں پنجرہ "رنگ اور حرارت سے لبالب بھرا دکھائی دیتا تھا" پھر اس کے بعد اس نے آنکھیں پھیر لیں اور پنجرہ چھوڑ کر اڑن چھو ہو گیا۔ مگر کشور کا طوطا نہ اڑ سکتا ہے نہ بول سکتا ہے۔ بو جی کو قلق ہے کہ اسے میٹھی چیزیں کھلا دیں، مرچیں نہیں کھلائیں ورنہ اس کی زبان تیز ہوتی۔ کشور کا بھی یہی معاملہ ہے کہ اس کی زبان نہیں کھلتی۔ یہ طوطا کشور کی قسمت کا المیہ اپنے اندر سمیٹ لیتا ہے۔

کشور کو بو جی معمول کے مطابق ہدایات دے رہی ہیں کہ باہر کا دروازہ کھلتا ہے اور کمرے میں بڑی بوا داخل ہوتے ہوتے نعرہ مارتی ہیں، "بی بی میری خاطر کرو، میں ڈپٹی کلکٹر کی ماں ہوں—" بڑی بوا کے ساتھ باہر کی دنیا بھی داخل ہوتی ہے، وہ اپنے بیٹے شاہد کے لیے رشتے تلاش کر رہی ہیں جب کہ شاہد ابھی ملازمت حاصل کرنے کے آخری مراحل میں ہے۔ مبارک باد اور مٹھائی کے مطالبے کے پیچھے، بو جی کی خواہش کا بھی دبا دبا سا احساس ہوتا ہے کہ وہ اپنی بیٹی کو اس جگہ دیکھنا چاہتی ہیں۔ لیکن شاہد کے بارے میں ممکنہ خبر سے میاں جان کو دل چسپی نہیں ہوتی جو اسی وقت داخل ہوتے ہیں۔ بو جی اور بڑی بوا کے درمیان پان، چیزوں کی قیمت ("بڑی بوا پیسے کی قیمت اب کچھ نہیں رہی۔ اب تو چیزوں کی قیمت ہے۔۔۔") اور ایسی باتیں چل رہی ہیں تب کہیں جا کر میاں جان شاہد سے اپنے تنفر کا اظہار کرتے ہیں اور وہ بھی اس برملا طریقے سے کہ تیز تیز مکالموں کے بعد بڑی بوا ناراض ہو کر نکل جاتی ہیں۔ روز مرہ کی معمولی، گھسی پٹی باتوں کے درمیان شجرے اور عقیدے کا ذکر مکالموں میں در آتا ہے اور دور کہیں پیش آنے والا تصادم اس گھر آنگن کے کرداروں کو ایک دوسرے سے اُلجھا کر ایسی ڈرامائیت پیدا کر دیتا ہے جو پُرشور ہے اور نہ براہ راست۔

اس الجھاوے کے متوازی ایک اور معاملہ چل پڑتا ہے جب اقو داخل ہوتا ہے اور میاں جان کو "ایک اور پلان بنانے" کی اطلاع دیتا ہے۔ اقو بھی ڈرامے کا اہم کردار ہے لیکن بو جی اور میاں جان کی طرح پورے نام سے بھی محروم۔ کشور بھی اس کو "اقو بھائی" کہہ کر پکارتی ہے اور دونوں کے درمیان جو ان کہا، ان جانا سا تعلق انکھوے کی طرح پھوٹتا ہے، اس نام کو بدل نہیں سکتا۔ اقو بھائی اور اس کے تھوڑی دیر بعد سامنے آنے والا شاہد ایک دوسرے کے حریف ہیں مگر دونوں ہی ان معنوں میں نامکمل کردار رہتے ہیں کہ کوئی بھی اسٹیج کے مرکز پر نہیں آنے پاتا۔ اقو خیالی پلاؤ پکاتا رہ جاتا ہے اور شاہد موقع

پرست، مادّیت کے دلدادہ لگتا ہے۔ ڈرامے کی مرکزی کشاکش یہ ہے کہ دونوں میں سے کون دنیاوی مرتبہ، نوکری اور عزت حاصل کرے گا اور یوں کشور کا ہاتھ مانگنے کا حق دار ہوگا۔ لیکن یہ تمام کشاکش، کرداروں کی بول چال والے مکالموں اور اسٹیج سے دور وقوع پذیر معاملات کے ذریعے بہت خاموشی اور دھیمے پن کے ساتھ آگے بڑھتی ہے۔

شاہد کے مکالموں میں حد سے بڑھا ہوا اعتماد، بڑبولا پن بنتے لگتا ہے۔ اس کے مکالموں میں ''چاند گہن'' یاد آنے لگتا ہے جب وہ جتاتا ہے کہ وہ ''فارن سروس'' میں دل چسپی رکھتا ہے، اس لیے کہ یورپ کی آرٹ گیلریاں دیکھنا چاہتا ہے اور فرانس جانے کی خواہش رکھتا ہے اس لیے کہ وہ ''سارتر کا ملک ہے۔'' اس کے یہ مکالمے بہت جانے پہچانے لگتے ہیں جب وہ کشور کو بتاتا ہے:

''شاہد: اچھا کشور میں نے فلابرٹ کی بات پر انہیں بہت فلیٹ کیا، بار بار کہیں فلابرٹ۔ میں نے آہستہ سے کہا فلابیئر۔ اچھا پھر فرانسیسی شاعری کا ذکر کرتے کرتے ایذرا پاؤنڈ کا نام لے دیا۔ ایک صاحب بولتے ہیں یہ کوئی فرانسیسی خاتون ہیں۔ میں نے مسکرا کر آہستہ سے کہا، فرانسیسی خاتون کا شک تو ان پر ہوتا ہے۔ مگر زیادہ احتمال یہ ہے کہ وہ کوئی انگریزی شاعر ہیں۔ اس پر سب کو سانپ سونگھ گیا۔۔۔''

اس خود اعتمادی کے برخلاف اقو میاں جھینپو ہیں۔ ان کے بنائے ہوئے پلان مضحکہ خیز معلوم ہونے لگتے ہیں۔ کبھی بچ بٹن بنانے کا کارخانہ، کبھی شیشے کے کپڑے اور پھر پلاسٹک کا کاروبار۔ وہ شیخ چلی کی طرح خواب دیکھے جاتے ہیں۔ کشور ان سے کچھ بات کرنے والی ہے کہ بچ بٹن درمیان آکر بات کو ہنسی میں اڑا دیتے ہیں:

''کشور: اقو بھائی۔

بوجی: اقو بھائی سے اس وقت بات مت کرو۔ وہ بچ بٹن کے کارخانے کا منصوبہ بنا رہے ہیں۔

کشور: بچ بٹن؟

بوجی: ہاں بچ بٹن۔ اب اقو بچ بٹن بنائے گا۔

کشور: بچ بٹن (ہنستی ہے) اقو بھائی تم بچ بٹن بناؤ گے؟۔۔۔''

اسی مکالمے میں ذرا آگے چل کر کشور ایک بار پھر پنجرے کی طرف دیکھتے ہوئے۔۔۔ یہ معمولی سی جزئیات بھی معنی خیز ہیں۔۔۔ کہتی ہے: ''اقو بھائی ہمارے صم بکم کے بولنے کی بھی کوئی پلان بنا دو۔''

یہ شاید اس کا واحد براہِ راست مطالبہ ہے اور وہ بھی طوطے کے ذریعے۔ شاہد فوراً ہی ٹوک کر کہہ دیتا ہے کہ ''اقو بھائی خود صم بکم ہیں، آدمی سے بات نہیں کر سکتے بے چارے۔۔۔''

دونوں کی یہ رقابت براہِ راست تصادم کے بجائے دوسرے کرداروں کی آپس کی بات چیت کے ذریعے آگے بڑھتی ہے اور صورت حال میں زیادہ تناؤ نہیں پیدا ہونے پاتا، اس لیے کہ میاں جان سے بندو کی بات چیت میں گھر سے باہر کی فضا عام بول چال کے انداز میں سامنے آتی ہے اور تناؤ کو defuse کر دیتی ہے۔ بندو خبر لایا ہے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ میں دن کے وقت اسپوتنک دکھائی دیا تھا۔ اسے محض اتفاق کہیے، قصبے کا نام بھی خوب آیا ہے۔ مگر اب کی بار یہاں اسپوتنک اور بندو کی پتنگ کا مقابلہ بہت کانٹے کا ہے:

بندو: میاں جان سن رہے ہو کہ پتنگ اتنی بلندی پر نہیں پہنچ سکتی۔ آپ کو تو جی پتہ ہے کتنا کتنا میں نے اپنی پتنگ تنی ہوئی

رکھی۔ جب اتاری تو بالکل خشک۔ میری پتنگ اور ہوا کے کبوتر ہمیشہ بادلوں سے اونچے اڑے۔ اسپوتنک بادلوں سے اونچا تو نہیں جا سکتا نا! میاں جان، اب کہ تو خیر اسپوتنک میرے اڑتے سے نکل گیا مگر میں نے ہوا سے کہہ دیا کہ بیٹا اگر اسپوتنک مانجھا تیار نہ کیا تو بندو اپنے باپ سے نہیں۔ اس پہ وہ بہت گھنا، میں نے کہا کہ بیٹا کبوتر کی چونچ میں اسپوتنک آنے سے رہا۔۔۔''

ماسٹر جی اور بندو کی اس نوک جھونک میں ''گھڑی گھڑی'' جیسے فسانے اور ''ناکمیں'' کا تکیے والا یاد آنے لگتا ہے جن کی گفتگو مختلف طبقے ہی نہیں ایک مختلف تجربے کو بھی سامنے لے کر آتی ہے۔ بیسویں صدی کی سائنس، عام توہمات کے پلڑے سے بھاری نہیں ٹھہرنے پاتی۔

ڈرامے میں ایک نیا موڑ اس وقت آتا ہے جب شاہد نوکری کی تلاش میں کراچی جانے کے بعد امریکا کے لیے پر تولنے لگتا ہے اور کہلوا دیتا ہے کہ اسے پردے دار لڑکی سے شادی نہیں کرنی۔ یہ خبر سننے سے پہلے افو، کشور کو اداس دیکھ کر باہر جانے لگتا ہے۔ وہ بھی کچھ کہے سنے بغیر چلا گیا۔ میاں جان کا خیال ہے کہ کراچی جا کر ٹھوکریں کھاتا پھرے گا۔ وہ کشور پر ایک نظر ڈال کر کمرے سے باہر چلے جاتے ہیں اور ڈرامے کے انجام پر اداس وملول کشور عین اسی مقام پر پہنچ جاتی ہے جہاں وہ ڈرامے کے آغاز میں تھی۔

''کشور خاموش کھڑی رہتی ہے۔ پھر آہستہ آہستہ پنجرے کی طرف جاتی ہے۔ کشور (دھیمی ہوئی آواز میں) حق اللہ پاک ذات اللہ۔ نبی تو خدا کا رسول۔ تو غافل نہ ہو خدا کو نہ بھول۔ جگ جگ جیا کرو۔ دودھ بتاشے پیا کرو۔ بی بی کا مٹھو۔ میاں کا مٹھو۔ افو بھائی آئیں گے دودھ بتاشے لائیں گے۔ افو۔۔۔ (رو پڑتی ہے)۔۔۔''

اس کے رو پڑنے پر پردہ گرتا ہے۔ رونے کی یہ اجازت کشور کی تمام ڈرامائی جدوجہد کا ماحصل ہے ورنہ اس سے پہلے وہ اونچی آواز میں گریہ بھی نہیں کرتی نظر آتی۔ خوابوں کے مسافروں کو کون سی منزل ملی؟ ایک کو کراچی کے دیارِ غیر میں در در کی ٹھوکریں اور دوسری کو آنسو بہانے کی مہلت۔

اپنے دل کی حالت پر یوں آنسو بہانے کی یہ صلاحیت تو انتظار حسین نے ''بستی'' اور ''نیا گھر'' میں ماضی میں سرتاسر دفن نسوانی کرداروں کو بھی نہیں دی۔ کیا یہ آنسو کشور کے لیے آگے کی منزل ہیں اور اس کی نجات کا سبب؟

مصیبت کے اندر گرفتار لوگوں کا احوال انتظار حسین کے کئی افسانوں کا موضوع بنا ہے۔ تھوڑے سے فرق کے ساتھ یہ صورت حال پانی کے قیدی میں بھی سامنے آئی ہے۔[۹]

پانی کے گرفتار لوگوں کا احوال اسٹیفن کرین نے اپنے طویل افسانے The Open Boat میں بھی لکھا ہے، جس کا ترجمہ انتظار حسین نے ''ناؤ'' کے نام سے کیا۔ کرین کے افسانے کے کردار ایک کشتی میں سوار ہیں اور سمندر کے رحم و کرم پر ہیں۔ اس ڈرامے کے کردار خشکی پر ہیں مگر چڑھتے دریا نے ان کو مقید کر رکھا ہے۔ ان کی بے بسی اور ذہنی کیفیات مکالمے کی ذریعے اجاگر ہوتی ہیں اور اسی وجہ سے یہ ڈرامہ اپنی تکنیک میں کامیاب ہے کہ اس کی تمام ڈرامائی عمل، کرداروں کے مکالموں سے ہی قائم ہوتا ہے۔ ڈرامے کا مجموعی انداز اس دور کے بعض افسانوں سے مماثل ہے، لیکن افسانوں کے انداز سے الگ اپنی راہ قائم کرتا ہے اور اسی میں کامیاب ٹھہرتا ہے۔

''پانی کے قیدی'' انتظار حسین کا دوسرا بڑا ڈراما ہے (طوالت کے لحاظ سے نہیں، موضوع اور اپروچ کے لحاظ سے) اور ان کے تخلیقی وژن کا اسی طرح حامل، ان کے مرکزی تصورات سے اسی طرح پیوستہ۔ ''خوابوں کے مسافر'' کا جو تعلق ''دن'' اور ابتدائی دور کے افسانوں سے ہے، اسی طرح کا رشتہ ''پانی کے قیدی'' کا ان افسانوں سے ہے جو ''شہرِ افسوس'' میں شامل ہیں۔ یہاں مزاج بھی وہی ہے، بعض علامات بھی مشترک اور زندگی کے بارے میں رویہ بھی۔ اس کے ساتھ ساتھ ''خوابوں کے مسافر'' کی طرح اس میں بعض عناصر ایسے بھی ہیں جو ان افسانوں کے ماحول سے باہر نکلنے یا آگے بڑھنے کا راستہ ڈھونڈتے دکھائی دیتے نظر آتے ہیں۔

اس ڈرامے کے تمام تر کردار اپنے اپنے نام سے کٹ چکے ہیں اور انفرادی شناخت کی سب سے نچلی سطح پر قائم ہیں ــــ چناں چہ کوئی کرتے والا ہے تو کوئی کوٹ والا۔ بس عورت، عورت ہے اور لڑکی، لڑکی۔ بالکل جس طرح بکری، محض بکری ہی رہتی ہے کچھ اور نہیں بننے پاتی۔ لباس کی شناخت کے باوجود بعض اوقات یہ کردار ایک دوسرے میں ڈھلنے یا بدلنے لگتے ہیں اور ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی اس شناخت کی بساط بہت عارضی ہے اور ناکافی۔

ڈرامے کے آغاز پر جب ان کرداروں سے ہمارا تعارف ہوتا ہے تو ان کے مکالموں سے رفتہ رفتہ اندازہ ہوتا ہے کہ یہ سب یہاں محض اتفاق سے جمع ہو گئے ہیں اور ان کے درمیان قدرِ مشترک صرف وہ ابتلا ہے جس سے بھاگ کر یہاں پناہ لینے کے لیے آئے ہیں۔ مصیبت میں پھنسے ہونے کے باوجود وہ اپنے ماضی کی تلخیاں، تعصب کا بوجھ اپنے سر پر لادے ہوئے ہیں اور اس میں چھٹکارا نہیں پاسکتے۔ بلکہ وہ اس سے چھٹکارا چاہتے بھی نہیں، وہ پوری طاقت کے ساتھ اس سے چمٹے رہنا چاہتے ہیں۔ اور پھر جلد ہی وہ اسی کے مطابق بولنا اور حرکت کرنا شروع کر دیتے ہیں۔ مصیبت میں ایک ساتھ پھنسے ہونے کی ہمدردی مٹ جاتی ہے اور باطن میں چھپی ہوئی باتیں سامنے آنے لگتی ہیں۔ یہ کیفیت پوری تفصیل کے ساتھ بیان ہوئی ہے، پانی کا ریلا اور چھوٹے سے اسٹیشن پر بھولی بھٹکی ریل گاڑی آنے کی امید بار بار سامنے آتی ہیں لیکن ہم جلد ہی اندازہ لگا لیتے ہیں کہ واقعیت کے اندر کوئی اور گہری معنویت چھپی ہوئی ہے جو ان کی ابتلا کو بھی متعین کر رہی ہے اور اس کے بارے میں ان کے ردعمل کو بھی۔ اس حالت میں گرفتاری شاید وہ واحد حقیقت ہے جو ان کے لیے میسر رہ گئی ہے۔

ہدایات کی عبارت میں کرداروں کے تعارف کا فریضہ سرانجام پاتا ہے اور مرکزی بحران یا اس کے حوالے سے ان کی مصیبت زدگی کا نہ تو فوری طور پر بیان ہوتا ہے اور نہ وضاحت۔ معمولی گفتگو، چھوٹی چھوٹی باتیں اور عام چیزوں کے بارے میں گفتگو سے مکالمے آگے بڑھتے ہیں۔ بڑے میاں پتلون والے سے اور پھر کوٹ والے سے پوچھتے ہیں کہ کیا انھیں کوئٹہ کا زلزلہ یاد ہے، ''میرے عزیز تجھے یاد ہے؟'' اور پھر اس کے انکار پر خود ہی جواب دیتے ہیں کہ ''ہاں تمھیں کیا یاد ہوگا۔ یہ تمھاری عمروں سے پہلے کی بات ہے۔۔۔''

ایک ٹھوس واقعے کا حوالہ یہاں وقت سے ماورا ہونے کی کیفیت کو اور بھی فروغ دیتا ہے، خصوصاً اس لیے بھی کہ پھر فوراً بڑے میاں اس قیامت خیز واقعے کو ان الفاظ میں یاد کرنے لگتے ہیں جو کسی بھی تباہی پر صادق آسکتے ہیں، شاید اس غارت گری پر بھی جس سے وہ گزر کر آرہے ہیں اور جس کا براہِ راست حوالہ ابھی تک نہ انھوں نے دیا ہے اور نہ کسی اور نے۔ وہ اس واقعے کو اعمال کی سزا قرار دینے لگتے ہیں لیکن ان کا یہ دعویٰ اور اس پر ان کے چند ساتھیوں کا انکار سب دھرا رہ جاتا ہے جب دور سے انجن کی سیٹی کی آواز آتی ہے اور پانچوں آدمی چونک پڑتے ہیں کہ شاید ریل گاڑی آرہی ہے۔

ریل گاڑی تو نہیں آتی لیکن وہاں سے بھاگ نکلنے کی اپنی اپنی تفصیلات بیان کرتے کرتے وہ ایک دوسرے سے الجھ جاتے ہیں۔ اپنی شناخت وہ گم کر چکے ہیں، حافظہ پوری طرح ساتھ نہیں دے رہا اور بکھرنے لگا ہے۔ ایسے میں وہ ایک دوسرے پر شک کرنے لگتے ہیں اور کاٹ کھانے کو دوڑ پڑتے ہیں۔ یہی بحران ان کے درمیان تناؤ کا سبب بن جاتا ہے۔

''کوٹ والا: بڑے میاں یہ کون ہے؟

بڑے میاں: (چکرا کر) کون؟

کوٹ والا: یہی نوجوان جس نے پتلون، ڈاٹ رکھا ہے اور بہت اسمارٹ بن رہا ہے۔

بڑے میاں: عزیز، میں تو اسے پہچانتا نہیں۔

کوٹ والا: (عورت سے) اماں جی آپ اسے جانتی ہیں؟

عورت: میں؟...... میں گھر میں بیٹھنے والی کیا جانوں کہ کون مرد کون ہے۔

بڑے میاں: عزیز تمہیں آخر کیا شک ہوا؟

کوٹ والا: پہلے تو مجھے شک نہیں ہوا تھا کہ جس مصیبت سے ہم نکل کر آتے ہیں اسی مصیبت سے وہ نکل کر آیا ہوگا اور ہمیں میں سے ہوگا۔

بڑے میاں: (تعجب سے) تو کیا وہ ہم میں سے نہیں ہے؟

کوٹ والا: اگر وہ ہم میں سے ہوتا تو کوئی تو اسے پہچانتا (کرتے والے سے) بھائی تم اسے جانتے ہو؟

کرتے والا: (بیزاری سے) میں کسی کو نہیں جانتا اور کسی کو جاننا نہیں چاہتا۔ (پھر آنکھیں موند لیتا ہے۔)

یہ مکالمے واقعات کے ردعمل میں پیدا ہوئے ہیں لیکن یہ سیدھی سادی واقعیت کے بجائے ایسی تہہ داری کے حامل ہیں جو فوری حقیقت سے آگے کسی اور حقیقت کا نتیجہ ظاہر ہونے لگتی ہے۔ مگر ان کرداروں کو زیادہ سوچنے کا موقع نہیں ملتا کہ پانی کی گرج سن کر وہ سہم کر رہ جاتے ہیں۔ اس ایکٹ کا آخری جملہ بڑے میاں کی زبان سے ادا ہوتا ہے جو خوف اور بے یقینی کا امتزاج ہے:

''بڑے میاں: پانی پھر گرج رہا ہے؟۔۔ کہاں۔۔ یا معبود کیا پھر۔۔۔ کیا پھر۔۔۔ معبود رحم۔۔۔ رحم۔۔۔''

دوسرے ایکٹ میں آ کر ان کرداروں کا یہ احساس اور گہرا ہونے لگتا ہے کہ وہ اس مصیبت میں پھنسے ہوئے ہیں جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں مل رہا۔ شک بڑھنے لگتا ہے اور بے اعتباری صرف سخت جملوں کے تبادلے تک محدود نہیں رہتی۔ کرتے والا اور کوٹ والا ایک دوسرے کے گریباں میں ہاتھ ڈالنے کو ہیں۔ بڑے میاں لڑکی سے کہتے ہیں کہ تم اپنی ماں کو سمجھاؤ۔۔۔ اور اس پر لڑکی کہہ اٹھتی ہے کہ وہ اس کی ماں نہیں ہے۔ معمولی سا جملہ ڈرامے میں ایک اور اسرار سامنے لے آتا ہے جو فوراً ہی اس بحران کو ایک نیا رخ عطا کر دیتا ہے۔ لڑکی کا کردار اس کے بعد اپنے کونے سے اٹھ کر بہت خاموشی کے ساتھ ڈرامے کے مرکز میں آ جاتا ہے۔ لڑکی اس ڈرامے میں ایک فوری بحران کا سبب بن جاتی ہے جب کوٹ والا، سوتے میں اس کی کلائی پکڑ لیتا ہے لیکن کئی لوگ ایک دوسرے کو مورد الزام ٹھہرانے لگتے ہیں اور اس بات کی زیادہ اہمیت نہیں رہ جاتی کہ اصل خطا کس کی تھی۔ تھوڑی دیر میں اسٹیشن ماسٹر کے آنے سے ان کی رہی سہی امیدوں پر بھی واقعتاً پانی پھر جاتا ہے۔

سارے کردار پانی سے بھاگنا چاہتے ہیں اور سہم گئے ہیں۔ تیسرے ایکٹ میں گرتے والا لڑکی کے منھ پر پانی چھڑکتا ہے تو لڑکی کو ہوش آتا ہے اور وہ حیرت سے دیکھتی ہے کہ میں کہاں ہوں۔ لڑکی اور کرتے والے کے مکالمے ان کی اس وقت کی صورت حال سے پھوٹے ہیں لیکن لڑکی کو احساس ہوتا ہے کہ یہ شخص عجیب آدمی ہے کہ اسے صبح کا اعتبار نہیں ہے۔ مکالموں کے تبادلے سے دونوں کے درمیان ایک عجیب سی رفاقت کا انکھوا پھوٹنے لگتا ہے جو فی الوقت اس بات تک محدود رہتا ہے کہ ایک مرد اور ایک عورت، ویٹنگ روم میں اکٹھے رات کیسے گزار سکتے ہیں۔ یہ تعلق اس وقت پوری طرح واضح ہوتا ہے اور اُبھر کر سامنے آتا ہے جب باقی کردار واپس آجاتے ہیں اور ایک بار پھر بھاگنے پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔ مگر لڑکی ان کے ساتھ جانا چاہتی ہے اور نہ کرتے والا۔ لڑکی کے استفسار پر کرتے والا، قدیم تذکروں اور مذہبی داستانوں کے سے انداز میں جواب دیتا ہے:

''کرتے والا: میں نہیں گیا یہ سوچ کر کہ جو پانی سے بھاگتے ہیں وہ پانی ہی کی طرف بھاگتے ہیں۔ مگر تم کیوں نہیں گئیں؟''

لڑکی: میں (جھجکتے ہوئے)۔۔۔ تم نہیں گئے تو میں بھی نہیں گئی۔''

یوں ان دونوں کرداروں میں ایسی قربت قائم ہو جاتی ہے جس کا گمان بھی ہمیں انتظار حسین کی دوسری تحریروں میں نہیں ہوتا۔ وہ ایک دوسرے کے لیے اپنی پسند کا بھی برملا اظہار کرتے ہیں اور اس میں جسمانی قرب کی آنچ بھی محسوس ہونے لگتی ہے۔ انتظار حسین کے تمام فکشن میں زن و مرد، کہیں بھی اس سے زیادہ نزدیک نہیں آئے اور قربت کے عالم میں ہم کلام نہیں ہوئے۔ اس لیے یہ مقام بھی یادگار ہے۔

اس احساس کے آگے جیسے وہ مصیبت کے احساس کو بھول سا گئے ہیں۔ لیکن یہ قربت بھی لمحاتی ہے۔ ''اچانک بکری داخل ہوتی ہے۔۔۔'' اور بکری کے پیچھے پیچھے باقی کردار جو ایک بار پھر دھوکا کھا کر آگئے۔

یہ بکری بھی بڑی ہی بے موقع آئی۔ کہا گیا ہے کہ ڈراما نگاری کے فن میں سب سے زیادہ مضحکہ خیز ہدایت چیخوف نے اس وقت لکھی جب ایک ڈرامے کے جذباتی سین کے عین بیچوں بیچ اس نے لکھا کہ اس دوران گورنس اپنی جیب سے ایک ککڑی نکال کر کھانے لگتی ہے۔ یہ بکری والی ہدایت بھی اسی قبیل کی ہے، اس سے کم نہیں۔

جب سارے کردار پانی کے ریلے سے پسپا ہو کر واپس آگئے تو کرتے والا وہاں سے نکلنے کا قصد کرتا ہے۔ اس کے عمل میں ایک ہیروئک شان ہے۔ دوسرے لوگ اسے بھی روکتے ہیں اور لڑکی کو بھی جو اس کے ساتھ چل پڑنے کے لیے تیار ہے۔ ان راہوں پر جانے کے لیے جو گھم بھری، ان جانی ہیں اور دلیری کی متقاضی اور انتظار حسین کے افسانوں میں بالعموم سامنے نہیں آتیں۔ لیکن اس کا یہ ارادہ بھی نیم ولانہ ہے۔ ڈرامے کی اختتامی سطر میں ارادے کی کمی اور محبت سے محرومی کے احساس کو اور بھی واضح کر دیتی ہیں کہ ہم سوچنے لگتے ہیں، شاید اس کا جانے کا ارادہ ہی نہیں تھا:

لڑکی (بیٹھے بیٹھے): نہرو میں بھی چلوں گی۔

کرتے والا: (مڑ کر اسے بیٹھا ہوا دیکھتا ہے۔ اک تلخی کے ساتھ) تم نہیں چلوگی۔

وہ پھر دروازے کی طرف بڑھتا ہے۔)

لڑکی: (بیٹھے بیٹھے چلا کر) نہرو میں بھی چلوں گی۔

کرتے والا بغیر مڑے دروازے کی طرف بڑھتا ہے اور باہر نکل جاتا ہے۔ لڑکی گھٹنوں میں سر دے کر سسکیاں لیتی ہے۔

طوطا پنجرے سے پھڑ پھڑاتا ہے اور چلاتا ہے۔)

گرتے والا مڑ کر ٹھہرتا ہے اور نہ لڑکی بیٹھے سے اٹھ کھڑی ہوتی ہے۔ ان کی گھڑی بھر کی قربت و رفاقت بھی بے اعتبار ٹھہرتی ہے۔ لڑکی میں اور نہ کرتے والے میں عمل کی سکت ہے کہ ساتھ چل سکیں۔ لڑکی کا رونا اور طوطے کا پنجرے میں پھڑ پھڑانا ''خوابوں کے مسافر'' کی کشور کی یاد دلا دیتا ہے۔ کشور نے تو کچھ کہنے سننے کی ہمت نہیں کی تھی۔ یہ بے نام مگر جرأت آزما لڑکی جو کشور اور تحسینہ سے آگے، مخالف سمت میں جانے کی ہمت رکھتی تھی۔ اس نے جو بلند آواز میں اپنے ارادے کا اعلان کیا، اس نے کیا پایا؟ اپنے آنسوؤں کے سوا اسے کیا حاصل ہوا؟ باہر گرجتے سیلاب سے بڑھ کر کہیں وہ آنکھوں کے اس پانی کی قیدی تو نہیں؟

انتظار حسین کے چند ایک ڈرامے جواب سے پہلے قارئین کی دسترس میں تھے، ان میں چار ایکٹ کا (جن کو منظر قرار دیا گیا ہے) ڈرامہ ''نفرت کے پردے میں'' بھی شامل ہے، جو لاہور ٹیلی وژن سے ۱۹۶۷ء میں نشر کیا گیا اور اس کے بعد شائع ہوا۔[۸]

ٹیلی وژن کے لیے لکھے جانے کے باوجود اس کا انداز اسٹیج ڈرامے سے زیادہ مختلف نہیں ہے اور اس کے تین مناظر لگ بھگ ایک ڈرامائی ایکٹ کا رقبہ سنبھال لیتے ہیں۔ ڈرامے کی فضا اور ماحول گھریلو انداز کے ہیں، اور کہانی بھی گھر آنگن کے گرد گھومتی ہے۔ ڈرامے کا عمل بھی دھیرے دھیرے نمایاں ہوتا ہے اور کردار بظاہر مضحک سے معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے مزے دار مکالمے اور سیدھی سادی چوئیشن، ان کے اصل روپ پر حاوی آئے رہتے ہیں۔ ڈرامہ چائے کی پیالی میں طوفان جیسے ''بحران'' سے گزر جاتا ہے تب کہیں جا کر مکالموں سے ان کی بندگی، بے چارگی ہویدا ہوتی ہے۔

اس ڈرامے کا مرکز ومحور ایک معمولی وضع کا نچلے درمیانی طبقے کا صحن ہے جہاں جھمنوں پریشان پھر رہی ہے۔ وہ اپنے آپ سے باتیں نہیں کر رہی ہے بلکہ بلی کو بُرا بھلا کہہ رہی ہے۔ اس کی صلواتیں سن کر آس پڑوس کی عورتیں بھی باتیں کرنے لگتی ہیں۔ بلی سے لاگ ڈانٹ، جھمنوں کا کردار اجاگر کرنے میں مدد کرتی ہے اور جلد ہی اندازہ ہو جاتا ہے کہ بلی سے اس نے خدا واسطے کا بیر باندھ لیا ہے کہ اٹھتے بیٹھتے اسے بُرا کہتی ہے، گھر کی چھوٹی بڑی مصیبتوں کا ذمہ دار ٹھہراتی ہے۔ ڈرامے کے دوران وہ کئی بار بلی کو گھر سے باہر پھنکوانے کا بندوبست کرتی ہے اور بلی ہر بار پلٹ آتی ہے۔ بلی کے ساتھ یہ ضدم ضدا اور عورت کے مکالموں سے اس کا بامحاورہ شکوہ شکایت عصمت چغتائی کے ریڈیائی ڈرامے ''دوزخ'' کی یاد دلا دیتا ہے جہاں تنہائی کی ماری، دو اکیلی بڑھیاں ایک دوسرے کی جان کو آئی رہتی ہیں اور کوسنے کاٹنے میں سارا دن گزارتی ہیں۔ ایک بڑھیا کی بھانجی اسے اپنے ساتھ رکھنے کی غرض سے لے جانے آتی ہے اور اس کے چلے جانے کا امکان سامنے آتا ہے تو دونوں بڑھیوں کا ماضی بھی کھلی کتاب کی طرح سامنے آنے لگتا ہے اور دونوں کی خوف ناک وجودی تنہائی بھی، جس کو اپنی انگارے اگلتی زبان کے پردے میں چھپا رکھا ہے۔ ایسی ہی صورت حال یہاں ایک اور کردار بھائی بشیر کی بھی ہے جو اور بھی زیادہ مضحکہ خیز اور کسی حد تک میکانکی انداز میں اپنے کنبے کو ڈھونڈتے بھٹکتے یہاں آ جاتے ہیں۔ پڑوس کی عورتوں کی باتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ موقعے سے فائدہ اٹھا کر تاک جھانک بھی کر لیتے ہیں۔

متعدد کوششوں کے بعد جھمنوں آخر کار بلی کو گھر سے نکلوا دینے میں کامیاب ہوتی ہے تو اکیلے گھر کی تنہائی اور سنسان

پن اس پر آشکار ہوتا ہے۔ اس افسردگی کے دوران بھائی بشیر بھی خبر لاتے ہیں کہ ان کا آوارہ کتا ایک ٹرک کے نیچے آکر کچلا گیا۔ بھائی بشیر نے دوسرے منظر کے دوران کہا تھا:

''لوگ کہتے ہیں کہ کتا وفادار جانور ہوتا ہے۔ یہ بے ایمان تو آدمی سے بھی زیادہ بے وفا مخلوق ہے۔۔۔''

اب وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

''سب غلط بات ہے، جانور بھی وفا نہیں کرتا۔ آدمی ہی آدمی کا ساتھ دیتا ہے۔۔۔''

اور پھر شاید اس مکالمے کو منطقی انجام کو پہنچانے کے لیے جھنوں سے پوچھ لیتے ہیں کہ وہ گھر میں اکیلی ہے، پھر اس کا سودا سلف بازار سے لانے کی پیشکش کرتے ہیں۔ آدمی کی وفاداری کا جملہ پھر دہرایا جاتا ہے اور ان کے ارادے واضح ہو جاتے ہیں:

''جو تمہیں بازار سے منگانا ہو مجھے بتا دینا۔ آخر آدمی ہی آدمی کا ساتھ دیتا ہے۔۔۔ تو میں آؤں گا۔''

جھنوں بھی اچھا کہہ کر کبوتر کو دانہ ڈالنے لگتی ہے اور ڈراما اس وقت ''فیڈ آؤٹ'' ہو جاتا ہے جب اختتام کے بارے میں کسی ابہام کی گنجائش نہیں رہ جاتی۔ دونوں کردار ادھیڑ عمر کے (یا تقریباً بوڑھے) ہیں، اکیلے اور بے سہارا، ایسے کردار جن میں محبت یا اس سے بھی بڑھ کر دوسراہٹ کی اُمنگ مشکل سے جاگتی ہے لیکن یہاں انتظار حسین نے اسی اہتمام سے دکھایا ہے جیسے ''گلفام کو مل گئی سبز پری۔''

ڈرامے میں مکالموں کی زبان نمایاں نظر آتی ہے، مگر اس کی تہہ میں اور ہی طرح کی صورت حال موجود ہے، جس کی کیفیت آہستگی کے ساتھ واضح ہوتی ہے۔

انتظار حسین کے پسندیدہ ڈرامائی prop یعنی طوطے کا یہاں بھی ذکر آتا ہے مگر بلی اسے ڈراما شروع ہونے سے پہلے ہی جان سے مار چکی ہے، حالاں کہ جھنوں بلی کے نکالے جانے کے بعد اس کو تقریباً بے قصور قرار دینے لگتی ہے۔ یہ عجیب اُنسیت ہے کہ کتے بلی کے سہارے آگے بڑھتی ہے اور اس وقت پنپ اٹھتی ہے جب جانور ساتھ چھوڑ دیتے ہیں۔ پالتو جانوروں کے سہارے ڈھونڈنے کے بجائے آدمی سے آدمی کی وفاداری کا بیان بھی انتظار حسین کے ہاں کم کم ہوا ہے۔ اور پھر جھنوں اور بھائی بشیر، عورت اور مرد ڈرامے کے خاتمے پر ایک دوسرے کے قریب آجاتے ہیں اور ایسا اتفاق بھی انتظار حسین کے دنیائے فن میں کم ہوتا ہے، بہت ہی کم۔ ورنہ آدمی، آدمی کی جون میں نہیں رہتا۔ وفاداری کی رسم کیا نبھائے گا، بے کلی اور اجنبی پن میں مارا جاتا ہے۔

جھنوں اور بھائی بشیر کے درمیان بھی سودے سلف کا بہانہ باقی ہے۔ قربت اور دوسرے کے ساتھ کی ضرورت واشگاف ہوتی ہے اور نہ محابا ہو کر پھٹ پڑتی ہے (جس طرح عصمت چغتائی کے ہاں ''گھر والی'' اور ''عشق پر زور نہیں'' جیسے افسانوں میں ہوتا ہے) بلکہ دبی دبی رہتی ہے اور نیم مضحک کردار اس کے بیان کو سطح سے بلند نہیں ہونے دیتے۔ کرداروں کی یہ صورت حال ''کنکری'' کے افسانے ''ٹھنڈی آگ'' کی طرح ویسی ویسی آنچ دینے لگتی ہے مگر افسانے میں دو ایک مقامات پر (جہاں رقیہ سے پوچھا جاتا ہے کہ ''بازو پر لیپ کس نے لگایا تھا؟'') لو تیزی سے لپکنے لگتی ہے پھر اسی نامحسوس طریقے سے آگ ٹھنڈی پڑ کر مٹی بن جاتی ہے۔ ''ٹھنڈی آگ'' انتظار حسین کے افسانوں میں منفرد ہے، شاید ایک بند گلی جس سے آگے کوئی راستہ نہیں نکلتا۔ اس کے آس پاس بس یہی ڈراما آتا ہے جہاں قربت کا امکان بھی موجود ہے اور آدمی پر اعتبار بھی۔

تنہائی کی بے بسی اور دوسرے کا ساتھ ڈھونڈنے کی مجبوری کا احساس یہاں نمایاں ہے (اگرچہ اتنا Stark نہیں جتنا کہ حسن منظر کے بہت ڈھلے ڈھلائے افسانے "ساتھ" میں نظر آتا ہے جہاں بیوہ بہو اور سسر اپنی اپنی تنہائی کے دائرے میں محصور ہیں اور ایک دھیمی دھیمی، نامحسوس، رفاقت کے پابند) کتے اور بلی سے وفاداری کی آس، پھر بے وفائی کا گلہ بھتنوں اور بھائی بشیر کے ہاں ان کی جذباتی ضروریات کا نعم البدل بن جاتا ہے۔ اس ڈرامے سے کچھ عرصہ بعد لکھے جانے والے تنقیدی مضمون میں انتظار حسین نے میر تقی میر کے ہاں بلی اور کتے کی اُنسیت کا تجزیہ بھی قلم بند کیا ہے۔ بھتنوں کی بلی چنچل کے سامنے میر کی بلیاں واقعی بہت بھلی مانس معلوم ہوتی ہیں اور ایک مثنوی میں میر نے "بیگم مزاج بلی" کا ذکر بھی کیا ہے۔ اپنی اچھل پھاند سے چنچل بھتنوں کے گھر میں رونق لگائے رکھتی ہے جب کہ بھائی بشیر کا کتا، جو سید رفیق حسین کے بے مثال افسانے "کلوا" کا ہم نام ہے، دور بھاگنے پر آمادہ رہتا ہے۔ بھتنوں اور بھائی بشیر دونوں اپنے آپ تک محدود رہتے ہیں، میر نہیں بننے پاتے۔ میر پر اس مضمون میں انتظار حسین نے آدمیوں کے معاشرے میں جانور کے مقام کو بہت اہمیت دی ہے اور شرطِ آدمیت بنا دیا ہے۔ لیکن ان کے دونوں کرداروں کے لیے جانور، جانور ہی رہتے ہیں۔ آدمی کی جگہ نہیں لے پاتے۔ "نفرت کے پردے" کے عنوان دھوکا دینے والا ہے۔ نفرت اور محبت ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں ـــ یہ تو سادہ سا فارمولا بن جاتا ہے۔ ورنہ یہ ڈرامہ تو محبت کی اس ضرورت کی طرف اشارہ کرتا ہے جو شرطِ آدمیت ہے۔ یہ کسی جانور کے بس کی بات نہیں۔ آدمی کے دکھ درد کا درماں آدمی کے سوا کوئی نہیں۔

تین ایکٹ پر مشتمل ڈرامہ "ساتواں سوال" اس سے قبل شائع نہیں ہوا اور نہ اسٹیج پر کھیلا گیا۔ حقیقی زندگی کے کرداروں اور ان کی بیک وقت مضحک اور الم ناک صورت حال پر مبنی ڈراموں کے بجائے، جن کو Chekhovian قرار دیا گیا ہے، یہ کھیل ڈرامے کے اندر در ڈرامہ (play within play) کی تکنیک استعمال کرتا ہے اور اسے "نیک پروین" اور "نئی لڑکیاں، پرانی عورتیں" جیسے ڈراموں سے منسلک کر کے دیکھا جا سکتا ہے۔

پہلے ایکٹ میں جوں ہی پردہ اٹھتا ہے، ہم اپنے آپ کو اسٹیج پر پاتے ہیں۔ پہلے منظر کی ہدایات کی پہلی سطر ہمیں باور کرا دیتی ہے کہ ڈرامے کے اندر بھی ہمیں ڈرامہ دکھایا جانے والا ہے مگر ہم ڈرامہ نہیں، اس کی ریہرسل دیکھ رہے ہیں۔ ڈرامے کے اندر جس ڈرامے کا حوالہ بار بار آتا ہے، ہم اس ڈرامے کو نہیں دیکھ پائیں گے، بس اس کی ریہرسل تک محدود رہیں گے۔ ڈرامے کا اصل عمل اسی ڈرامے کے کھیلے جانے کی مشکلات کے گرد گھومتا ہے اور ان کا حل نہ پا کر ایک غیر نتیجہ خیز خاتمے تک پہنچ جاتا ہے۔ لیکن نہیں، ڈرامے کا انجام یہی ہے کہ اب ڈرامہ نہیں ہو سکتا۔

ڈھول تاشے کے ساتھ الفت بیگ بناری اسٹیج پر مسودہ سنبھالے کھڑے ہو جاتے ہیں اور ڈرامے کا آغاز کر دیتے ہیں۔ جو ڈرامہ ہم دیکھ رہے ہیں وہ بھی اور وہ ڈرامہ بھی جو ان کو دکھانا ہے۔ قدیم سنسکرت تھیٹر کے "سوتر دھار" کی طرح وہ ڈرامے اور اس کے کرداروں کا تعارف کرانے کے لیے آگے بڑھتے ہیں اور ڈرامے کے ساتھ ساتھ اپنی ڈرامائیت کو قائم کر لیتے ہیں۔ ان کا طرزِ گفتگو پرانے منشیوں والے تھیٹر کے انداز کا ہے اور جملے مقفیٰ مسجع جو اس انداز کی وجہ سے کلاسیکی کے بجائے مضحک معلوم ہونے لگتے ہیں۔ اپنا تعارف کراتے ہوئے ان کا مقصد دراصل حاتم طائی اور حسن بانو کو متعارف کرانا ہے۔ جو ڈرامے کے اندر ڈرامے میں مرکزی کردار ہیں۔ قدیم داستانوں کے یہ کردار اس ڈرامے میں داخل ہوتے ہیں لیکن

ڈرامہ کھیلے جانے کی مشکلات کا شکار ہو کر رہ جاتے ہیں کہ داستان کا فریم ٹوٹ جاتا ہے اور ڈرامہ وہ سوال بن کر رہ جاتا ہے کہ جسے پوچھا گیا لیکن جواب حاصل نہیں ہو سکا۔ پہیلی بن بوجھی رہ گئی۔

ڈرامہ، داستان کا آغاز حُسن بانو اور اس کی دایہ کے مکالموں سے کرتا ہے جن کے ذریعے سے ڈرامائی کشاکش سامنے آتی ہے کہ حسن بانو شادی کے خواستگار جوانوں سے سوال کرتی ہے اور جواب نہ دینے پر وہ چلے جاتے ہیں۔ پچھلے ڈراموں کے بعض ضمنی کرداروں کی طرح دایہ ہزاق بزاق گفتگو کرتی ہے جو ڈرامائی کشمکش میں مزاحیہ پہلو ابھارتی ہے:

"دایہ (غصے سے): خاک بھونس اس کے حال پہ۔ نہ مرے نہ ماںجھا لیوے۔ لچڑ ہے لچڑ۔ اس کی ڈھٹائی دیکھو کہ سوال سُن کے پی گیا۔ ذرا جو اس نے کسی سوال کے جواب کے لیے کوئی ترد دکیا ہو۔ بس اس شہر میں ڈیرے ڈال کے پڑ گیا ہے۔ ایسی زمین پکڑی ہے کہ ٹلتا ہی نہیں۔"

اس صورت حال میں حاتم طائی داخل ہوتا ہے اور داستان کو آگے لے کر بڑھتا ہے۔ اس کے پاس پہلے سوال کا جواب ہے جو وہ اپنے دوست منیر سامی کے بجائے حُسن بانو کے سامنے بیان کرتا ہے جھیل میں سے نکلنے والی پری کے وصال کا نسخہ بتانے لگتا ہے کہ اس لفظ پر پرنسپل صاحب کرسی پر بیٹھے بیٹھے کسمسانے لگتی ہیں، یہاں تک کہ یہ لفظ دوبارہ استعمال ہوا تو وہ بیچ میں سے ڈرامہ روک دیتی ہیں۔ الف بناری گھبرا کر پوچھتا بھی ہے کہ آخر ان سے ایسی کیا غلطی سرزد ہوگئی۔ لیکن جواب میں پرنسپل صاحب اسے جھڑک دیتی ہیں کہ وہ کالج کی پرنسپل ہیں، انھیں ہیڈ ماسٹرنی کہنے کی غلطی نہ کرے۔ اس تنبیہ کی وجہ سے پرنسپل صاحب کا ممکنہ جواب مزاح کے پیرائے میں رنگا جاتا ہے۔ ہمیں ان کی بات مہمل معلوم ہوتی ہے جب وہ اعتراض کرتی ہیں کہ یہ بات "مخرب اخلاق" ہے۔ لیکن مضحکہ خیزی کے باوجود یہ معاملہ ان کے لیے بہت سنجیدہ ہے۔ بس یہ بات وہ الف بناری کو سمجھا نہیں پاتیں۔

پرنسپل: پہلے تو یہ سمجھایئے کہ اس طرافہ کے ماں باپ کہاں ہیں۔ خود رشتہ طے کرنے بیٹھ گئی۔ اور مفرور سے اتار کے کیسے کیسے سوال کرتی ہے۔ ہماری تہذیب میں لڑکی کا اس طرح اپنے رشتے کے لیے لونڈے لپاڑے سے جواب سوال کرنا سخت معیوب ہے۔ نہیں بناری صاحب، یہ ڈرامہ نہیں چلے گا۔

الف بناری: مگر پرنسپل صاحب، گستاخی معاف۔ یہ داستان کون سی اغیار کی تہذیب سے آئی ہے۔ حاتم طائی کا قصہ ہے، حاتم طائی کا۔ اور حُسن بانو بھی کوئی میم صاحب نہیں ہے۔ پردے میں بیٹھنے والی شریف زادی ہے۔

پرنسپل: اچھی شریف زادی ہے۔ شریف زادیاں۔ ایسے آفاؤں والے جواب سوال کرتی ہیں؟ ناں بناری صاحب ناں، اس ڈرامے پر تو میری جواب طلبی ہو جائے گی۔

الف بناری (تعجب سے): جواب طلبی؟ وہ کس بات پر؟

پرنسپل: اب میں کیسے سمجھاؤں۔ دیکھیے یہ ڈرامہ اس کالج میں ہوگا۔ اور یہ لڑکیوں کا کالج ہے۔ یہاں ڈرامہ ایسا ہونا چاہیے جس میں اخلاقی باتیں ہوں۔ حیا کی تعلیم ہو۔ شرافت کا درس ہو۔ یہاں الٹا سلسلہ ہے۔ بار بار تو اس میں وصال کا ذکر آ رہا ہے۔"

یہ مکالمے ڈرامہ شروع ہونے کے تھوڑی دیر بعد سامنے آ جاتے ہیں اور یوں ڈرامے کی رفتار (pace) تیز رہتی ہے

مگر ان مکالموں سے ایک مقصد اور پورا ہوتا ہے، ان کے ذریعے سے ڈرامے کے باہر ڈرامے، یا framing ڈرامے کی کشاکش واضح ہو جاتی ہے۔ پرنسپل صاحب کی مشکلات کیا حُسن بانو سے کم ہیں؟ ایک تو یہی مشکل کیا کم ہے کہ الفت بناری کے بار بار اس نام سے پکارنے کے باوجود وہ ہیڈ ماسٹرنی نہیں پرنسپل ہیں۔ حاتم طائی جوں جوں حسن بانو کے سوال پوچھنے میں آگے بڑھتا ہے، پرنسپل کے dilemma کو مزید مستحکم کرتا جاتا ہے۔ وہ اس بات کو بھگت چکی ہیں کہ انہوں نے کالج میں کلچرل شو کرایا اور ''اوپر یہ بات پہنچائی گئی کہ یہ کالج غیر اسلامی سرگرمیوں کا مرکز بن چکا ہے اور لڑکیوں کو بے حیائی کی تعلیم دی جا رہی ہے۔''

جس استانی نے کلچرل شو کے خلاف چغل خوری کی تھی، اس کے بارے میں بتایا جاتا ہے:

''مگر وہ کم بخت استانی تو کلچر ہی کو خلاف اسلام سمجھتی ہے۔''

یوں اس ڈرامے میں درس گاہوں میں موجود mediocrity سے بھی بڑھ کر اس ثقافت دشمنی اور بنیاد پرستی پر تنقید سامنے آتی ہے جو درس گاہوں کی صورت حال کو مضحکہ خیز نہیں، بڑی تیزی سے الم ناک بنائے چلی جا رہی ہے۔ حاتم طائی جو آخری سوال پوچھنے سے رہ جائے گا، وہ ہماری اس صورت حال کا سوال ہے۔ انتظار حسین نے داستان کے پیرائے میں اور بہت شگفتگی کے ساتھ صورت حال کے دو غلے پن کو اجاگر کیا ہے جو ایک طرح کے ثقافتی بنجر پن کو بڑھاوا دیتا چلا جا رہا ہے۔ وہ ایک بار پھر داستان کا فریم ورک استعمال کر کے صورت حال کو نمایاں کر دیتے ہیں۔

پرنسپل کے کہنے پر ''وصال کا شگوفہ'' ڈرامے سے نکال دیا گیا، اور الفت بناری گلہ کرتا رہ گیا کہ ''یہ تو قدرت کا چھوڑا ہوا شگوفہ'' ہے۔ وصال کے علاوہ اور بھی مشکل مراحل ہیں۔ ڈرامے میں تصادم کی ایک اور صورت اس وقت پیدا ہو جاتی ہے جب حاتم طائی کو وہ ندا کا نقشہ کھینچنے لگتا ہے۔ پرنسپل صاحب ایک بار پھر ڈرامہ روک دیتی ہے اور شکایت کرتی ہیں کہ یہ ڈرامہ ''علامتی'' ہے:

''آپ تو شہرِ ندا کہہ کر بہت گئے۔ مگر میرے لیے تو مشکل پیدا کر دی۔ اب اگر کسی کم بخت ماری نے اوپر رپورٹ کر دی تو میں انہیں کیسے سمجھاؤں گی کہ یہ شہرِ ندا کا قصہ ہے۔ آپ کو پتہ بھی ہے اس وقت حالات کتنے خراب ہیں اور شہر میں کیا ہو رہا ہے۔ اب اگر کسی نے پوچھ لیا کہ یہ شہرِ ندا کون سا شہر ہے، کہاں واقع ہے تو میں کیا جواب دوں گی۔ سیکورٹی والے ویسے بھی آج کل بہت سخت ہو رہے ہیں۔''

پرنسپل صاحب واقعی بڑی مشکل میں ہیں لیکن ان کی یہ مشکل ہمیں مسکرانے سے نہیں روک سکتی۔ اپنی اس مشکل سے نمٹنے میں پرنسپل صاحب خود expose ہونے لگتی ہیں۔ بلکہ حاتم طائی اور الفت بناری کے مکالمے ایک طرح سے ان کا denounement ہیں۔ حاتم طائی شکوہ کرتا ہے:

حاتم طائی: ''یہ لوگ ناٹک کو ناٹک کے طور پر لیتے ہی نہیں۔ اس میں سے اپنے معنی نکال لیتے ہیں۔''

اس پر دایہ (یا دایہ بننے والی اداکارہ) اور بھی سخت فقرے کہتی ہے:

دایہ: استاد اس دھندو سے کہو کہ جس کا کام اسی کو ساجھے۔ یہ ناٹک ہے، ہنسی ٹھٹھا نہیں ہے۔ تو کالج میں جا کے بیٹھ اور لڑکیوں کو سبق پڑھا۔

اس مکالمے میں ''دھندو'' کا لفظ جس زور کے ساتھ ادا ہوا ہے، وہ غلام عباس کے افسانے ''یہ پری چہرہ لوگ'' کی یاد

دلاتا ہے جس میں صفائی کرنے والی جمعدارنی اسی زور کے ساتھ بیگم صاحب کے پیٹھ پیچھے یہ لفظ استعمال کرتی ہے۔

اسی دوران ڈرامے میں ایک اجنبی داخل ہوتا ہے۔ یہ اسی طرح کا پراسرار، بھید بھرا اور مکمل شناخت سے عاری شخص ہے جو پچھلے ڈراموں میں بھی سوالیہ نشان بن کر داخل ہوتا ہے۔ وہاں بھی اس کا بڑا مقصد نسوانی کرداروں کو ایک طرح ورغلانا تھا اور یہاں بھی آگے چل کر وہ اسی قسم کی کوشش کرتا ہے۔ وہ اس کوشش میں ناکام رہتا ہے۔ شاید اس لیے کہ اس نے سنجیدگی سے کوشش ہی نہیں کی۔ لیکن ڈرامے کے ارتقاء میں بھی ناگزیر کردار ادا نہیں کرتا، سوائے اس کے کہ اس کی باتوں سے اور حالات خراب ہونے کا ذکر کرنے سے الفت بخاری انٹرول کے لیے ریہرسل رکوا دیتا ہے اور پہلے ایکٹ پر پردہ گر جاتا ہے۔

دوسرے ایکٹ میں یہی صورت حال آگے بڑھتی ہے اور اسی کشمکش کی تکرار قدرے اضافے کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ حسن بانو اور حاتم طائی کی صورت حال کے فروغ پانے میں مرزا کھنڈت ڈالتا ہے اور اس داستان کو فضول قرار دیتا ہے، جب کہ اس کا مقصد یہ ہے کہ اس کی مٹھی گرم کی جائے۔ اجنبی بھی سامنے آتا ہے اور اس خواہش کا برملا اظہار کرتا ہے کہ اسے ناٹک میں ''کھپا لیا جائے۔''

اجنبی: آخر میں بھی اسی ملک میں رہتا ہوں جس میں آپ رہتے ہیں۔ اور ہم آپ جو کچھ کر رہے ہیں وہ بھی تو ناٹک ہی ہے......

جیسے اس مکالمے کے اثر سے چکر کھا کر ڈرامے کا فریم پھیلتا ہے اور داستان سے بڑھ کر ہماری آپ کی صورت حال کو گھیرے میں لے لیتا ہے۔ تیسرے ایکٹ کے آغاز میں بھی اس کے بارے میں قیاس آرائیوں کا سلسلہ جاری ہے، ایک خیال یہ بھی ہے کہ یہ کالج کی کسی مخالف استانی کا بھیجا ہوا ہے یا خود پرنسپل نے ہی اسے یہاں بھیجا ہے۔

الفت بخاری: یعنی تھیٹر خطرناک کام ہے؟

حاتم طائی: اگر تھیٹر خطرناک کام نہ ہوتا تو پرنسپل صاحب کیوں بار بار حواس باختہ ہوئیں۔ ہمارے سیدھے سین میں انہیں بم رکھا نظر آتا ہے۔

اس سے پہلے اجنبی کو ممکنہ دہشت گرد یا گھس بیٹھیا بھی کہا جاتا ہے۔ یوں لگتا ہے کہ حاتم طائی کی داستان میں آج کا اخبار شامل ہو گیا ہے۔ حمام باد گرد میں پراسرار دھماکے کی گونج سنائی دیتی ہے جو ہمارے لیے روزمرہ کا معمول بن گیا ہے اور اس کی ذمہ داری نامعلوم افراد کے سر دھری جاتی ہے، جن کی اصلیت جاننے کا سوال کوئی حاتم طائی اٹھانے آگے نہیں آتا۔

اسی سین میں اجنبی حسن بانو کو بہکانے کے لیے آگے بڑھتا ہے اور بہکانے کی غرض سے داستان/ناٹک کو بے معنی ثابت کرنے پر تل جاتا ہے۔

اجنبی: حسن بانو، یہ تم کیسے سوال کرتی ہو۔ کوہ ندا کہاں واقع ہے۔ مرغابی کے انڈے کے برابر موتی کس خزانے میں محفوظ ہیں۔ حمام باد گرد کی حقیقت کیا ہے۔ بی بی، ہمارے زمانے کے سوال نہیں ہیں۔ تم کیوں یہ لغو سوالات کرتی ہو؟

وہ حسن بانو کو اس قدر زچ کرتا ہے کہ وہ ڈرامائی سوانگ کا نقاب اتار کر اپنا نام بتاتی ہے کہ میں تو محض اداکارہ ہوں۔ اجنبی اسے باور کرائے جاتا ہے کہ اصلی حسن بانو بنو اور آج کی عورتوں کے مسائل پر غور کرو۔ اجنبی کے ذریعے اس داستان کی معنویت کے بارے میں سوال اٹھایا جاتا ہے اور اس کی مناسبت یا برمحل ہونے کو مشتبہ بنا دیا جاتا ہے۔ یوں کالج میں کھیلے جانے والا ناٹک اب انتشار ہی کا نہیں، معنویت کے بحران کا بھی شکار بنتے ہوئے دکھایا جا رہا ہے۔ ہم یہ ڈرامہ

اپنے سامنے اسٹیج پر دیکھ رہے ہیں اور اس کی معنویت پر غور کرنے پر آمادہ ہو سکتے ہیں جس کی معنویت ہمارا فریم آف ریفرنس ہے۔ حاتم طائی اسے سمجھانے کی کوشش کرتا ہے مگر ان کا مکالمہ زیادہ آگے نہیں بڑھنے پاتا۔ اجنبی اس ناٹک کے بارے میں اعتراضات الفت بناری کے سامنے دہرانا شروع کر دیتا ہے۔ الفت بناری کا کہنا ہے کہ "ناٹک کی اپنی دنیا ہوتی ہے۔"

جواب میں اجنبی اُلٹا سوال داغ دیتا ہے۔ "یہ جو ہمارے اردگرد ہماری قیمت پر ناٹک ہو رہا ہے۔"

داستان کے غیر حقیقی ہونے کے بارے میں اجنبی کے خیالات اس زوردار مکالمے کے بعد جیسے اپنی سطح سے نیچے آنے لگتے ہیں اور مرغابی کے انڈے کے برابر ہوتی ہے وہ انڈوں اور گوشت کے بھاؤ پر آ جاتا ہے اور دایہ اس کی ہاں میں ہاں ملانے لگتی ہے۔ باہر عورتوں کا کوئی جلوس نکل رہا ہے اور اس کی آواز کو وہ ندا کی آواز قرار پاتی ہے اور یہ سین اپنے انجام کو پہنچتا ہے۔ دوسرے سین میں الفت بناری پرنسپل صاحب کو انگا سا جواب دیتا ہے:

"حالات بہت خراب ہیں۔ ناٹک اب نہیں ہو سکتا۔"

یہ ناٹک شروع ہونے سے پہلے ختم ہو گیا۔ اصل ناٹک اب شروع ہوگا جس کی خبر نہ پرنسپل صاحب کو ہے نہ اجنبی کو۔ پرنسپل صاحب کی بوکھلاہٹ ان کے منصب کے خوف اور اپنے خلاف سازشوں کے اندیشے تک محدود رہتی ہے، اسی طرح اجنبی بھی ڈرامے کا شیرازہ بکھرنے میں مدد دینے کے لیے سامنے آیا ہے۔ اس کا بھید کھل کر نہیں دیتا۔ "پانی کے قیدی" جیسے ڈرامے میں جہاں مصیبت کے مارے لوگوں کا ایک گروہ اتفاقاً ایک جگہ جمع ہو گیا ہے، اجنبی کی موجودگی قرین قیاس بنتی ہے لیکن یہاں اجنبی کے کھنڈت ڈالنے سے پہلے حاتم طائی کے داستان پھر پرنسپل صاحب کے کالج کا ناٹک انجام پذیر نہیں ہونے پاتے۔ ان کے closure کے بجائے اسٹیج ڈرامے سے باہر کی حقیقی دُنیا کا نیا فریم کھل جاتا ہے جس کے سامنے یہ ڈرامہ بے کار بھی ہے اور معنویت سے عاری بھی۔ پرانی داستان کو نئی صورت حال میں دکھانے سے جو ironic کامیابی حاصل ہوئی ہے، اس کے سامنے یہ اختتام ہر چند کہ ڈرامے کی اپنی منطق کے مطابق سامنے آیا ہے، لیکن اس دھیمی مگر قطعی رفتار کے ساتھ نہیں جس طرح ڈرامہ پہلے چلتا آیا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے ڈرامہ رُک پہلے گیا، بریک بعد میں لگے۔

پرانی داستانوں کی بازگوئی سے انتظار حسین کو بہت شغف ہے اور انہوں نے خاص طور پر اپنے افسانوں میں اس عمل سے کہانی کا ڈھانچہ تیار کیا ہے لیکن اس ڈرامے میں انہوں نے داستان کے ذریعے معنویت کا سوال اٹھایا ہے اور اردگرد کی دنیا میں جاری معاشرتی عمل کے بارے میں سوال جس سے نہ حسن بانو کی شرط پوری ہوتی ہے اور جو حاتم طائی کے بس میں بھی نہیں آتا۔ یوں یہ ڈرامہ بعض ایسے سوالات اٹھا لیتا ہے جو انتظار حسین کے افسانوں میں ہمارے سامنے نہیں آتے۔ اور یوں انتظار حسین کے جہانِ فن کا موثر اور وقیع اظہار قرار پاتا ہے۔

ڈرامہ نئی عورتیں پرانی لڑکیاں اسٹیج پر کھیلا گیا نہ اس سے پہلے شائع ہوا۔ بلکہ یہ ٹیلی ویژن کے لیے لکھا گیا اور اسی پر پیش ہوا۔ اس ڈرامے میں صورت حال اتنی مانوس ہے کہ بڑی حد تک Predictable معلوم ہونے لگتی ہے، کردار خود ہی سامنے آ کر کچھ بولنے کے لیے منہ کھولتے ہیں تو ہمیں شک ہونے لگتا ہے کہ ان کی افتاد کیا ہے اور یہ کیا کہیں گے، پھر یہ شک یقین میں بدل جاتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ ایسی صورت حال سے ملتی جلتی تحریریں ہم پہلے پڑھ چکے ہیں۔ یہ ڈرامہ گھر کی اس دیکھی بھالی فضا میں قائم ہوتا ہے جو بڑی حد تک جانی پہچانی ہے۔ یہ اس صورت حال سے باہر نکلتا ہے اور

نہ کرداروں کو باہر نکلنے کا راستہ سمجھاتا ہے۔ کہانی کے موڑ اور ڈرامائی تکنیک کے لحاظ سے بھی اس میں جدت نہیں ہے۔ ڈرامے کے آخری سین میں جب نسرین ایک چھوٹی بچی کو ساتھ لے آتی ہے۔ اور بوجان کے سوال پر کہ کیا یہ اس کی بہن ہے، وہ انکشاف کرتی ہے کہ یہ اس کی بیٹی ہے۔ اس انکشاف سے یہ معاملہ کھلتا ہے کہ وہ شادی شدہ تھی مگر شوہر کے انتقال کے بعد نوکری کرنے پر مجبور ہوئی۔ اس معاملے میں انکشاف یا Surprise کا عنصر ضرور ہے لیکن اس سے کوئی خاص معنویت نہیں بنتی۔ اس کے بعد سجاد کی دل چسپی پر بھی اوس پڑ جاتی ہے گویا نسرین کا بیوہ ہونا کوئی Taboo ہے۔ ایک اور کردار، مظہر، ''خوابوں کے مسافر'' کی یاد دلاتا ہے جب کہ ریحانہ میں اس ڈرامے کی ہیروئن سے خاندانی مشابہت اور بھی زیادہ گہری ہے۔ وہ بھی انتظار کی ماری ہوئی ہے مگر اس کے انتظار کا محور، اپنی وجودی صورت حال کا نہیں بلکہ سیاسی اور سماجی ابتلاء کا شکار ہے۔ ۱۹۷۱ کی خانہ جنگی اور اتھل پتھل کے بعد بھی اس کی خبر کہیں سے ملتی ہے اور بھی کہیں سے۔ ڈرامے کے مرکز سے اس کی غیر موجودگی کے سبب ریحانہ میں وہ آنچ نہیں محسوس ہوتی جو خوابوں کے مسافر میں بڑی خوبی کے ساتھ اپنا احساس دلاتی ہے۔ ڈرامے میں مکالمے دل چسپ ہیں اور بول چال کی زبان جس عمدگی کے ساتھ بیان ہوئی ہے، وہ شاید اس کی سب سے بڑی خوبی ہے اور اس کو اکتاہٹ سے بچالیتی ہے۔ لیکن اس میں اتنا دم خم نہیں کہ محض اپنے بل بوتے پر سارے ڈرامے کو اپنے کاندھوں پر اٹھالے۔ زبان کا یہ استعمال اس ڈرامے کے مزاحیہ یا Comic امکانات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ ''کمپنی والی'' لڑکی کے گھر میں داخل ہونے اور روز مرہ کے معاملات و اخراجات کے بارے میں جو سوالات معلوماتی کوائف حاصل کرنے کی غرض سے پوچھتی ہے اور ان سوالات پر بوجان کی بدحواسی جو آہستہ آہستہ برہمی میں تبدیل ہونے لگتی ہے، پورے ڈرامائی عمل کا پیش خیمہ بھی ثابت ہوتی ہے اور اپنے طور پر دل چسپ سین کی تعمیر کرتی ہے۔ اس سین میں سجاد کا دخل در معقولات اور حد سے بڑھتی ہوئی دل چسپی اتاولا پن بننے لگتی ہے مگر زیادہ دور تک جاتی ہے اور نہ گہرائی کی متحمل ہونے پائی ہے۔ یوں یہ ڈرامہ دل چسپ افسانہ کے باوجود زیادہ دور تک نہیں جاتا۔ مصنف کے دوسرے ڈراموں کی جدت طرازی اور ندرت حال پر فن کارانہ گرفت کے مقابلے میں معمولی حیثیت رکھتا ہے۔

سماجی تبدیلی کا عندیہ بھی ڈرامے کے نسوانی کرداروں کے ذریعے ملتا ہے۔ ابا جان پوری قوت کے ساتھ اس تبدیلی اور اس کے بنا کردہ انقلاب کو اپنے گھر میں داخل ہونے روکنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس میں بری طرح ناکام ہو جاتے ہیں کہ مضحکہ خیز کے بجائے ویسے الیہ کردار معلوم ہونے لگتے ہیں کہ جن کی تقدیر کا فیصلہ ان کے خلاف لکھا جا چکا ہے۔ کمزور اور بے اثر (ineffectual) ''خوابوں کے مسافر'' کے متوازی کرداروں کی طرح گھر کے رہن سہن، چیزوں کے حساب کتاب اور کالج کی تعلیم کے لیے طعن و تشنیع کے باوجود ان کا نقطۂ نظر اس تبدیلی کے آگے ٹھہر نہیں سکتا۔ اسٹیج سے باہر بھی، نئی لڑکی اسی کشمکش میں فتح مند ہو چکی ہے۔

O

انتظار حسین نے ٹیلی وژن کے لیے علیحدہ ڈرامے بھی لکھے اور سلسلہ وار کھیل بھی۔ لیکن وہ اس میڈیم پر اگر ناکام نہیں رہے تو نمایاں طور پر کامیاب بھی نہیں ہوئے۔ ان کو ٹیلی وژن کا اس قسم کا ڈرامہ نگار بہر حال نہیں قرار دیا جا سکتا جن کی شہرت ٹی وی کے ذریعے گھر گھر پھیل گئی۔ انتظار حسین کے قریبی ہم عصر افسانہ نگار اشفاق احمد کا نام اس وقت کے ابھرتے ہوئے

افسانہ نگاروں میں ان ہی کے ساتھ لیا جاتا تھا۔ اشفاق احمد نے افسانہ ترک کر ٹی وی سے بے تحاشا شہرت کمائی۔ انہوں نے بعض اچھے ڈرامے تو یقیناً لکھے لیکن وہ اس میڈیم کو سرکاری پروپیگنڈہ مشینری کا جزو بنانے کے معماروں میں سے بھی تھے، اپنے افسانے کی قیمت پر۔ انتظار حسین ایسی کسی ممکنہ صورت حال سے پہلو بچا کر نکل گئے۔ ''چراغوں کا دھواں'' میں انہوں نے ایک جگہ اس سنسرشپ سے اپنی مڈبھیڑ کا احوال لکھا ہے کہ اس کے بعد انہوں نے ٹی وی کے لیے ڈرامے لکھنے کا ارادہ ہی نہیں کیا۔

انتظار حسین نے ڈرامے تو کئی لکھے لیکن اپنے ڈراموں کو اس طرح خود انتقادی کا وسیلہ نہیں بنایا جس طرح اپنی افسانہ و ناول نگاری کو پے در پے مضامین کا موضوع بنایا ہے۔ کہیں اس کی وجہ یہ تو نہیں کہ اس صنف کے بارے میں ان کے ذہن میں کوئی ہچکچاہٹ ہو؟ ایک انٹرویو سے اس طرح کا اشارہ ملتا ہے۔ حسن رضوی سے ''گفتگو کے دوران''[۹] (مشمولہ: ہم کلامیاں، ۱۹۹۰ء، لاہور) جب ان سے سوال پوچھا گیا کہ ڈرامے لکھنے کے سلسلے میں آپ کی رفتار کم رہی ہے، تو انہوں نے جواب دیا:

''ڈرامہ اس طرح سے میرا مسئلہ نہیں ہے جس طرح سے افسانہ اور ناول، ڈرامہ ہمارے ہاں ایک کمرشل سرگرمی ہے اسے تخلیقی کارنامہ نہیں سمجھا جاتا ہمارے ہاں ڈرامے میں جو پابندیاں یا اداروں کے تقاضے ہوتے ہیں ان کے تحت ڈرامہ تخلیقی کارنامہ بن ہی نہیں سکتا میں نے ریڈیو ڈرامے بھی لکھے ہیں لیکن فرمائشی۔

اسی گفتگو کو آگے بڑھاتے ہوئے انہوں نے کہا:

''ڈرامے کے بارے میں میرا تصور یہی ہے کہ اسے اسٹیج پر پیش ہونا ہے اور ہمارے ہاں کے اسٹیج کی صورت حال دگرگوں ہے ویسے بھی ڈرامے سے میرا کوئی زیادہ شغف نہیں ہے۔ نادر شاہ ایک دفعہ ہاتھی پر سوار ہوا اور کہا کہ اس کی باگیں میرے ہاتھ میں دو۔ مصاحبین نے عرض کی کہ ہاتھی کی باگیں نہیں ہوتیں وہ ہاتھی سے اتر گیا اور کہنے لگا کہ میں ایسی سواری پر سوار نہیں ہونا چاہتا جس کی باگیں میرے ہاتھ میں نہ ہوں، ڈرامے اور افسانے میں یہی فرق ہے۔ ڈرامے کی باگیں ڈرامہ نگار کے ہاتھ میں نہیں ہوتیں، کبھی اداکار گڑبڑ کر جاتے ہیں، کبھی پروڈیوسر اور سارا ملبہ لکھنے والے پر پڑتا ہے۔''

اسی طرح کے تاثرات کا اظہار انہوں نے الطاف احمد قریشی کے ساتھ انٹرویو کے دوران بھی کیا ہے۔[٭] (کہ اپنے دوستوں کو اسٹیج پر دیکھ کر بھی انہیں کسی ڈرامے میں کردار ادا کرنے کی خواہش نہیں ہوئی۔) ان تاثرات سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ ڈرامے کی صنف میں کامیابی حاصل کرنے کے باوجود اس کو شاید دل سے قبول نہیں کیا۔

ڈرامے کے میدان میں اپنی کارکردگی کی مزید توسیع انتظار حسین نے ترجمہ شدہ ڈراموں سے کی ہے۔ اگرچہ یہ ڈرامے تعداد میں بس دو ہیں لیکن یہ ان کے طبع زاد ڈراموں سے قریب ہیں جب کہ بین الاقوامی ادب سے کیے جانے والے افسانوں کے ترجمے، ان کے افسانوں سے الگ تھلگ سے ہیں۔ یہ دونوں ڈرامے، پہلے الگ الگ شائع ہونے کے باوجود ان کے ڈراموں کے مجموعے میں بھی شامل کیے گئے ہیں۔ فنی رویے، تکنیک، برتاؤ کے لحاظ سے یہ ان کے طبع زاد ڈراموں سے مختلف ہیں مگر زبان کے بارے میں بڑی حد تک وہی انداز اپنایا گیا ہے۔ ان میں سے صرف ایک ڈرامہ اسٹیج پر

کھیلا گیا ہے، اس لیے یہ ڈرامے تحریری متن کے طور پر سب سے پہلے سامنے آتے ہیں اور اس حیثیت سے اپنی شناخت قائم کرتے ہیں۔ ڈراموں کے مجموعے کے اجزاء بن کر یہ بھی ڈرامہ نگار کی حیثیت سے انتظار حسین کی شناخت قائم کرتے اور اس کی حدود و ترجیحات نمایاں کرنے میں حصہ لیتے ہیں۔

یہ دونوں ڈرامے دو الگ زبانوں اور الگ زمانوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے لکھنے والے بھی الگ روایات کے تابع ہیں مگر دونوں میں ایک صفت مشترک ہے اور وہ بھی منفی خصوصیت ــــ چیخوف کے اثر سے آزادی۔ ڈرامہ نگار کے طور پر انتظار حسین کو ایک بار سے زیادہ مواقع پر چیخوف کا تابع یا پیروکار کہا گیا ہے (Chekhovian)۔ یہ بات ''خوابوں کے مسافر'' کے بارے میں زیادہ وثوق سے کہی جاسکتی ہے، باقی ڈراموں کے بارے میں نہیں۔ ان دونوں ڈراموں کو کچھ اور کہا جائے یا نہ کہا جائے، کسی طرح بھی Chekhovian نہیں قرار دیا جاسکتا۔ اس لیے ان کی موجودگی سے انتظار حسین کے اس مجموعے میں چیخوف کا پلڑا ہلکا ہو جاتا ہے۔

انتظار حسین کے ڈراموں میں ان کے دو ترجموں کا بھی ذکر ہونا چاہیے جو مکمل ڈرامے ہیں اور علیحدہ شائع ہوئے ہیں۔

''ہماری بستی'' معروف امریکی ادیب تھارنٹن وائلڈر کے ڈرامے Our Town کا ترجمہ ہے۔ یہ ترجمہ اکتوبر ۱۹۶۷ء میں اُردو مرکز، لاہور نے شائع کیا۔ ''عجیب بات یہ ہے کہ یہ انتظار حسین کا واحد ڈرامہ ہے جو کتابی شکل میں دستیاب ہے۔

اس ڈرامے کے ساتھ ماجرا اُلٹا پیش آیا ــــ جہاں کئی ڈرامے اسٹیج پر کھیلے گئے یا ٹیلی وژن پر نشر ہوئے مگر شائع ہونے کی نوبت نہیں آئی وہاں یہ ڈرامہ شائع ہوگیا مگر کھیلا نہیں گیا۔ ''ہماری بستی'' ایک مختصر کتاب کی صورت میں اکتوبر ۱۹۶۷ء میں اردو مرکز، لاہور نے شائع کیا۔ اس کتاب کا ایک ہی ایڈیشن شائع ہوسکا۔ ایسا لگتا ہے کہ اس کتاب نے ٹیلی وژن یا اسٹیج کے کسی شائق کو اپنی طرف راغب نہیں کیا۔

یہاں کچھ بیان اصل ڈرامے کا بھی ہونا چاہیے۔ ہماری بستی، امریکی ڈرامہ نگار اور ناول نگار تھارنٹن وائلڈر کی تصنیف ہے۔ ڈرامے سے پہلے ناول کے فن میں اس کی شہرت اردو حلقوں میں پہنچی۔ ایک ہی مقام پر سات مختلف لوگ اپنی اپنی زندگی کے دوران ایک پُل کے ٹوٹ جانے سے ایک ہی وقت میں ہلاک ہوکر موت کی منزل پر ساتھ جا پہنچے ــــ مختصر ناول The Bridge on San Luis Rey کو عالمی شہرت حاصل ہوئی اور اس کا تذکرہ ممتاز شیریں نے اپنے ایک مضمون میں کیا ہے۔[۱۴] اس کے بعد وائلڈر نے کئی ناول لکھے مگر اس جیسی کامیابی پھر حاصل نہ ہوئی۔ اس کی شہرت کا دوسرا میدان ڈرامہ ہے اور اس کا مشہور ترین ڈرامہ Our Town، ۱۹۳۸ء میں پیش ہوا تو اسے بے پناہ کامیابی حاصل ہوئی۔ اسے اس سال کا پلٹزر انعام برائے ڈرامہ حاصل ہوا اور اسے ''امریکی کلاسیک'' کا درجہ بھی مل گیا۔

وائلڈر کا یہ ڈرامہ بھی اپنے ڈھب کی مختلف تحریر ہے۔ اس کا کُل وقوع امریکی ریاست نیو ہیمپ شائر کا قصبہ گروورز کارنر (Grover's Corner) ہے اور اس کا ابتدائی منظر ہی اس بستی کے تعارف سے ہوتا ہے۔ پہلے ایکٹ کی اسٹیج ہدایات کے مطابق جب ڈرامہ شروع ہوتا ہے نہ کوئی پردہ ہے اور نہ کوئی منظر۔ تماشائیوں کو خالی اسٹیج نظر آتا ہے جس کے اوپر ''روشنی دھندلائی ہوئی ہے۔'' ڈرامہ شروع ہوتا ہے تو کھیل کے اداکار سامنے نہیں آتے بلکہ اسٹیج منیجر نمودار ہوتا ہے جو اسٹیج پر پہلے تو میز اور بنچیں بچھاتا ہے۔ پھر اس کھیل کا باقاعدہ تعارف کراتا ہے اور اسی تعارف میں اس بستی اور یہاں کے رہنے والوں کا

تذکرہ بھی آجاتا ہے۔ قدیم سنسکرت ناٹک کے ''سوتر دھار'' کی طرح وہ ڈرامے کے عمل کے لیے راہ ہموار کر رہا ہے اور اس عمل سے باہر کھڑے رہ کر ایک معروضی تبصرہ بھی کیے جا رہا ہے جو اسٹیج سے باہر کی زندگی سے تعلق کی ایک مشابہت پیش کر رہی ہے۔ یوں یہ ڈرامہ اپنی پیشکش کو بھی ڈرامائی عمل کا حصہ بنالیتا ہے اور اس کے بارے میں آزادانہ تبصرے بھی شامل کر کے تکنیک کے ذریعے ایک مختلف معنوی سمت کا بھی اضافہ کرتا جاتا ہے۔

اس ڈرامے کی دل کشی میں اس کی تکنیک بھی شامل ہے۔ اس تکنیک کے ذریعے قصباتی زندگی، اس کے افراد اور ان کی زندگیوں کے نشیب و فراز کو کامیابی کے ساتھ اُبھارا گیا ہے۔

اس ڈرامے کا تمام عمل گروورز کارنر (Grover's Corner) نام کے چھوٹے سے شہر میں پیش آتا ہے؛ یہ بستی اپنے اندر اور بہت سی بستیوں کی صفات سمیٹے ہوئے ہے اور ان کی نمائندہ کہی جاسکتی ہے۔ اس ڈرامے میں نہ پردہ اٹھتا ہے اور نہ پس منظر دکھائی دیتا ہے۔ وائلڈر نے جان بوجھ کر ایسا انداز اختیار کیا ہے جسے mininalist کہا جاسکتا ہے۔ ایک اسٹیج منیجر راوی کی طرح بستی اور اس کے چند اہم لوگوں کا تعارف ناظرین سے براہ راست مخاطب ہو کر کرتا ہے۔ ناظرین کو اس طرح ڈرامے کے عمل میں جذب کر لیا جاتا ہے اور وائلڈر کے اس عمل کو بھی meta theatrical device قرار دیا گیا ہے۔ بہر حال اس سے کام لیتے ہوئے وہ چند کرداروں کے باہمی رشتے ناتے، ربط ضبط اور وقت کے ساتھ ان کے اندر آنے والی تبدیلیوں کو ڈرامہ بنا کر پیش کرتا ہے۔ زندگی کے مختلف مراحل کی طرح اس ڈرامے کے ایکٹ بھی طویل دورانیے کے وقفے کے ساتھ لے کر آتے ہیں اور ہم کرداروں کو ان مختلف مراحل کے دوران دیکھتے ہیں جب یہ ڈرامہ ۱۹۳۸ء میں کھیلا گیا تو اس تکنیک کو سراہا گیا۔ نیویارک ٹائمز کے تبصرہ نگار بروکس اٹکنسن نے اسے عصری اسٹیج کے عمدہ ترین کارناموں میں سے ایک قرار دیتے ہوئے کہا کہ یہ ''آسیب آسا حد تک حسین کھیل'' ہے۔

اس ڈرامے کو جو مختلف تجزیے سامنے آئے، ان میں سے اکثر میں ڈرامہ نگار کے عندیے کا سراغ لگا لیا گیا کہ وہ زندگی کے پورے سلسلے کا مختصر روپ microcosm of the life cycle ایک ڈرامے کی وحدت میں پیش کر رہا ہے۔ جہاں ہم بچوں کو گویا اپنی آنکھوں کے سامنے جوان اور پھر بوڑھا ہوتے دیکھ رہے ہیں اور زندگی کی ظاہری، واقعاتی سطح سے روشناس ہو رہے ہیں جو مصنف کو زندگی کی آفاقیت معلوم ہوتی ہے۔

ڈرامے کی یہ خصوصیت ترجمے سے بھی پوری طرح ظاہر ہو رہی ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ڈرامہ کھیلے جانے کے لیے پوری طرح تیار ہے، اس لیے کہ ترجمے میں زبان کتابی ہونے کے بجائے مکالماتی ہے اور اس کے کردار، انتظار حسین کے کرداروں کے لب و لہجے کے آس پاس معلوم ہوتے ہیں:

''آسمان پر ادھر مشرق میں ہمارے پہاڑ کے اس پار نور کی کچھ دھاریں پھیل چلی ہیں۔ صبح کا ستارہ ڈوبنے سے پہلے عجب طور سے جھلملاتا ہے۔ کیوں ایسا ہی ہے نا؟''

''میں نے دل پہ دھر لیا ہے کہ چاہے میرا کچھ ہی حال ہو ایک من لوبیا کھاؤں گی۔ بچے کہتے تو یہی ہیں کہ ہمیں لوبیا اچھا نہیں لگتا لیکن مجھے پتہ ہے کہ وہ جاڑوں بھر لوبیا کھائیں گے اور صفایا کریں گے۔'' (ص ۲۳)

''اری وہ میرے گھر آیا تھا۔ بی بی پہلے تو میں یہ سمجھی کہ کوئی مریض ہے، ڈاکٹر صاحب کے پاس آیا ہے، مگر بی بی وہ تو میرے کمرے میں گھسا چلا آیا اور بڑی اماں کی الماری کے اس نے ساڑھے تین سو ڈالر لگائے۔'' (ص ۲۴)

خالصتاً امریکی کرداروں کی زبان سے یہ لہجہ حیرت انگیز معلوم ہوتا ہے اور دل چسپ۔ ڈرامے کے پہلے ایکٹ کے خاتمے پر لپیکا خط پر لکھا جانے والا پتہ دہراتی ہے: ''جین کروفٹ۔ کروفٹ فارم۔ گروورز کارنر، سٹن کاؤنٹی۔ نیو ہمپشائر۔ ریاست ہائے متحدہ امریکہ۔۔۔''

اور اس سے بھی آگے ــــ

''سنو تو سہی، ابھی پتہ ختم کہا ہوا ہے۔ ریاست ہائے متحدہ امریکہ، براعظم امریکہ، مغربی کرۂ ارض، روئے زمین، نظام شمسی، کائنات، مشیت باری تعالیٰ! یہ تھا لکھا ہوا لفافے پر۔۔۔'' (ص ۶۷)

یہ مکالمہ جوئس کے پورٹریٹ آف دی آرٹسٹ میں اسی طرح بیان کیے جانے والے پتے کی یاد دلاتا ہے ــــ انسان کے گرد سلسلہ وار دائرے پھیلتے، بڑھتے جاتے ہیں اور لامحدود ابدیت تک جا پہنچتے ہیں ــــ اس طرح آفاقی بنا دینے کی کوشش (universalize) کے باوجود ڈرامہ پھر بھی خیٹھ امریکی معلوم ہوتا ہے۔ اس کا سیاق و سباق اس کے محل وقوع سے قائم ہوا ہے اور شاید اسی کا پابند ہے۔ غالباً اسی لیے یہ اسٹیج پر پیش نہیں کیا جا سکا۔ یا یوں کہیے: ''ہماری بستی'' کو کسی باہمت ہدایت کار کی تلاش ہے جو زبان کی مانوس پن کو کرداری عمل کے مانوس پن سے ملا کر ایک وحدت میں پرودے۔ اپنی موجودہ صورت میں یہ ڈرامہ انتظار حسین کے کام میں علیحدہ شناخت کا حامل نظر آتا ہے اور اس کی سب سے بڑی عطا شاید یہ ہے کہ یہاں سے ''بستی'' کا لفظی استعارہ اسٹیج پر چمکنے والی روشنی کی لکیر کے سامنے آ جاتا ہے، اور یہی استعارہ انتظار حسین کی مشہور ترین افسانوی کاوش کا نقطۂ آغاز بھی ہے۔ وہ بستی جو چھوٹ جانے کے بعد بھی اپنائیت کا احساس دلائے چلی جاتی ہے۔

معروف ہندوستانی ادیب وجے تینڈولکر (Vijay Tendulkar) کے ڈرامے کا ترجمہ ''خاموش! یہ عدالت ہے'' قدرے تبدیلی کے ساتھ لاہور میں اسٹیج کیا گیا اور اصل ترجمہ بعد میں شائع ہوا۔

وجے تینڈولکر مراٹھی زبان کے ادیب تھے اور ان کو جدید ہندوستان کے اہم ترین ڈرامہ نگاروں میں شمار کیا جاتا ہے۔

اپنی ایک گفتگو میں انتظار حسین نے صراحت کی کہ ان سے اسٹیج کے لیے ڈرامہ لکھنے کی فرمائش کی گئی۔ اس وقت ان کے ذہن میں یہ ڈرامہ تازہ تھا کہ کچھ عرصہ پہلے ہی پڑھا تھا۔ انہوں نے ڈرامے کا ترجمہ کر دیا۔ لیکن اسٹیج پر اس تبدیلی کے ساتھ پیش کیا گیا کہ کرداروں کے نام مقامی رکھ دیے گئے اور غیر ملکی حوالے بدل دیے گئے۔

یہ ڈرامہ دوسری بار کراچی میں Napa Reportory Theatre Company کے زیر اہتمام ۱۹ سے ۲۵ مئی ۲۰۰۹ء تک آرٹس کاؤنسل، کراچی کے تھیٹر میں کھیلا گیا۔[۱۳] اس کی ہدایات راحت کاظمی نے دی تھیں اور ان کے معاون ثاقب خان تھے۔ اداکاروں میں میثم نقوی (سامنت)، بختاور مظہر (بینارے)، زین نذر (بابو)، اویس منگل والا (سکھاتمے)، علی رضوی (پونکشے)، رؤف آفریدی (کارنک)، علی شیخ (کاشیکر) اور عروسہ شمیم (مسز کاشیکر) شامل تھے۔

اس پیشکش کے موقع پر شائع ہونے والے تعارفی کتابچے میں '' کچھ اس کھیل کے بارے میں'' کے عنوان کے تحت وجے تندولکر کے حوالے سے لکھا گیا:

''یوں تو ان کے تمام ہی کھیل اپنی اپنی جگہ ایک ادبی سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن اس کھیل ''شانتا! کورٹ چالو آہے'' کو خاص طور پر سراہا گیا۔ اور عالمی سطح پر پذیرائی ملی۔ اس ڈرامے میں تندولکر نے ہندوستانی معاشرے کے تعلیم

یافتہ، اوچھے آدرش رکھنے والی اور معزز سرگرمیوں میں مشغول اقلیت کے اخلاقی دیوالیہ پن، ذہنی پسماندگی اور ان کے آپس کے انسانی تعلقات کی سطحیت کو بڑی سفاکی کے ساتھ موضوع بنایا ہے۔ کھیل کی ہیئت اس قدر انوکھی اور ڈرامہ نگار کے تخلیقی مقاصد سے اتنی ہم آہنگ ہے کہ اس نے ایک نہایت کامیاب سماجی طنز کی صورت اختیار کر لی ہے۔۔۔"

بہرطور، انتظار حسین کے ڈرامے اپنی حیثیت میں اہم ہیں، ان کے افسانوں اور ناول سے منسلک مگر اپنی الگ صنفی کیفیت میں ڈھلے ہوئے اور اپنے رنگ کے حامل۔ پڑھنے والوں اور تجزیہ کرنے والوں کی نظر ان سے بالعموم چوک گئی تو اس کی بڑی وجہ ان ڈراموں کے اندر نہیں بلکہ باہر نظر آتی ہے۔ ہمارے ہاں اسٹیج ڈرامہ ابھر ابھر کر زوال کا شکار ہوتا رہا ہے اور اس کی مستحکم روایت پوری طرح پنپ نہ سکی۔ پھر اسٹیج ڈرامے کے اسکرپٹ کی ادبی اہمیت اور فنی خواص پر اصرار کیسے کیا جاتا؟ ڈرامے اسٹیج سے اترے تو چند ایک لوگوں کے حافظے میں باقی رہ گئے۔ اسٹیج سے دور، عام پڑھنے والوں کے لیے یہ ڈرامے آسانی سے دستیاب بھی نہیں تھے کہ ان کا اس طرح تذکرہ ہوتا جس کے یہ یقینی طور پر لائق ہیں۔ اسٹیج سے علیحدہ ہو کر ایک متن بن جانے کے بعد بھی ڈرامہ "خوابوں کے مسافر"، انتظار حسین کی تحریروں میں سے افسانوں کو الگ کرتے ہوئے اور "بستی" کی اشاعت سے پہلے، ان کی بہت وقیع اور شاید اہم ترین و نمائندہ تحریر ٹھہرائے جانے کے قابل ہے۔ ایک خاص ڈھب کے ڈرامے کی یہ اردو میں غالباً سب سے عمدہ مثال ہے۔ بعد کے ڈراموں میں کہانی، ڈرامائی عمل کا محرک نہیں بلکہ موضوع بن کر داخل ہوتی ہے جو انتظار حسین کے دوسرے دور کے افسانوں کی کیفیت سے مماثلت رکھتا ہے۔ طبع زاد ڈراموں کے علاوہ، دونوں تراجم اپنی اپنی الگ فضا کے ساتھ اسٹیج پر ڈھلتے ہیں اور بے ساختہ یہ جی چاہنے لگتا ہے کہ کاش مصنف نے اس میدان میں مزید آگے قدم بڑھایا ہوتا تو کیسی کامیابیاں ان کو حاصل ہو سکتی تھیں۔ یہ خواہش ہی اس بات کی نشانی ہے کہ انھوں نے اس صنف میں کم لکھا لیکن خوب لکھا اور جتنا لکھا اپنی انفرادیت کا سکہ جما دیا۔

حواشی

(۱) انتظار حسین، خوابوں کے مسافر، نیا دور، کراچی، شمارہ ۴۹-۵۰۔ یہ ڈرامہ شب خون، الٰہ آباد، شمارہ ۵۳، نومبر ۱۹۷۰ء میں شائع ہوا اور اس کے بعد شب خون کے انتخاب 'سرمایۂ بہاراں' میں ۲۰۰۵ء میں دوبارہ شائع ہوا۔

(۲) ورکشاپ کی یہ تفصیلات اس موقع پر شائع شدہ کتابچے میں موجود ہیں۔ ان حوالوں کے لیے میں جناب ضیاء محی الدین، ارشد محمود اور اکبر اسلم کا شکر گزار ہوں۔

(۳) خوابوں کے مسافر، تعارفی کتابچہ، نیشنل اسکول آف ڈراما، نئی دہلی، ۲۰۱۱ء۔

(۴) ضیاء محی الدین، A Letter I Did Not Write، روزنامہ ڈیلی نیوز، یکم فروری ۲۰۰۹ء۔ اس مضمون کا اردو ترجمہ میں نے کیا ہے۔

(۵) انتظار حسین، خوابوں کے مسافر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۹ء۔

(۶) انتظار حسین، پانی کے قیدی۔ پہلی اشاعت ''سویرا''، لاہور، شمارہ ۳۹، اکتوبر ۱۹۶۳ء۔ یہ ڈرامہ انتخاب ''کچھ نئی تحریریں'' میں بھی شامل ہے۔

(۷) انتظار حسین، پانی کے قیدی۔ مشمولہ خوابوں کے مسافر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۹ء۔

(۸) انتظار حسین، نصرت کے پردے میں، پاکستان ٹیلی وژن سنٹر، لاہور سے ۱۷ اگست ۱۹۹۲ء کو نشر کیا گیا۔ اشاعت سویرا، لاہور، شمارہ ۴۳، سن ندارد۔

(۹) حسن رضوی، ہم کلامیاں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۰ء۔

(۱۰) الطاف احمد قریشی، ادبی مکالمے، مکتبۂ عالیہ لاہور، ۱۹۸۶ء۔

(۱۱) انتظار حسین، ہماری بستی، اردو مرکز، لاہور، اکتوبر ۱۹۹۷ء۔

(۱۲) ممتاز شیریں، تکنیک کا تنوع، معیار، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۶۳ء، ممتاز شیریں نے ظاہر ہے کہ انفرادی تکنیک کا تذکرہ کیا ہے۔

(۱۳) "خاموش! یہ عدالت ہے"، تعارفی کتابچہ، NAPA، کراچی۔

●○●○●○●

تنقیدی عمل کا آغاز

انتظار حسین کے جہانِ فن میں افسانے اور تنقید کا چولی دامن کا ساتھ رہا ہے۔ دونوں اوپر تلے وارد ہوئے، ایک آیا اور اس کے پیچھے پیچھے دوسرا نمودار ہوا۔ چند ایک مضامین تقسیم سے قبل شائع ہو گئے تھے جب کہ پہلا افسانہ "قیوما کی دکان" اسی زمانے میں لکھا گیا لیکن شائع ہونے کی نوبت ہجرت کے بعد آئی۔ ابتدائی افسانوں کی طرح ان کے اس دور کے بعض مضامین کو سراہا بھی گیا لیکن جس طریقے سے اب ہم دیکھ سکتے ہیں کہ انہوں نے افسانے میں اپنی راہ جلد ہی متعین کر لی تھی اور بیانیے میں وہ موضوعاتی اشارے اور وقت سے سروکار کے مفاہیم نمودار جلد ہی نمودار ہو گئے جو پختگی کے دور کا خاصہ ہیں، اسی طرح تنقیدی مضامین ایک واضح تنقیدی نقطۂ نظر کے ساتھ لکھے گئے۔ لیکن جن مضامین کی بنیاد پر ان کا تنقیدی مرتبہ قائم ہوا، وہ اس دور کے گزر جانے بعد لکھے گئے۔

تنقیدی مضامین کے پہلے مجموعے "علامتوں کا زوال" کی اشاعت خاصی تاخیر کے بعد ۱۹۸۳ء میں ہوئی اور اس میں مضامین زمانی ترتیب کے ساتھ شامل نہیں کیے گئے۔ تاہم مضامین کے آخر میں مندرج تاریخ سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس مجموعے میں سب سے زیادہ پرانے مضامین "نیا ادب اور پرانی کہانیاں" اور "افسانے میں نیا طرزِ احساس" ہیں جن کے آخر میں ۱۹۵۹ء کی تاریخ درج ہے۔ باقی تمام مضامین اس کے بعد لکھے گئے۔ اس طرح آغازِ کار سے قریب بارہ، تیرہ برس کے عرصے میں لکھے جانے والے مضامین میں سے کوئی ایک بھی مضمون اس کتاب میں جگہ نہ پا سکا۔

اس بارے میں اپنی ایک گفتگو کے دوران انتظار صاحب نے مجھے بتایا تھا کہ "مضمون نگاری کا چسکا پہلے سے تھا، افسانہ بعد میں لکھا......" اس کی تصدیق مطبوعہ آثار سے بھی ہوتی ہے۔ انہوں نے بتایا کہ پاکستان آنے سے پہلے ساقی دہلی کے لیے دو مضامین لکھ چکے تھے اور دوسرے مضمون میں نئے ادب کی بابت جو کچھ لکھا تھا اس کی بنیاد پر احمد ندیم قاسمی نے "نقوش" کے لیے مضمون لکھنے کی دعوت دی جس کی داغ بیل انہوں نے حال ہی میں ڈالی تھی۔ مگر مضمون لکھا گیا تو مدیر کو اندازہ ہوا کہ یہ ترقی پسند ادب کے خلاف جا رہا ہے۔ چناں چہ یہ مضمون ہاجرہ مسرور کے اختلافی نوٹ کے ساتھ شائع ہوا۔ قیامِ پاکستان کے بعد پے در پے لکھے جانے والے مضامین سے ترقی پسندوں کی خوش گمانی دور ہو گئی اور مصنف کا نقطۂ نظر واضح ہو گیا۔ چند ایک کو چھوڑ کر ان میں سے زیادہ تر مضامین "ساقی" کراچی میں شائع ہوئے۔ اس زمانے کے رسالوں میں تلاش کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ مضامین کی خاصی تعداد موجود ہے۔

جو مضامین دستیاب ہوئے یا جن کی نشان دہی ممکن ہو سکی، ان کی تفصیل یہ ہے:

۱۔ اردو ہندی مسئلہ، لسانیاتی نقطۂ نظر سے	ساقی دہلی	دسمبر ۱۹۴۶ء
۲۔ روایت اور تجربہ	ساقی دہلی	مئی ۱۹۴۷ء
۳۔ ادب اور بدعت	ادب لطیف، لاہور	ستمبر ۱۹۴۷ء
۳۔ سیاسی بحران اور ہمارا ادب	نقوش لاہور	
۴۔ کرشن چندر کے افسانوں کا بنیادی عنصر	نیا دور	
۵۔ پاکستانی ادب کا مسئلہ	ساقی کراچی	مارچ ۱۹۴۹ء
۶۔ اردو شاعری تقسیم ہند کے بعد	ساقی کراچی	نومبر ۱۹۴۹ء
۷۔ فسادات کے افسانوں کا پراپیگنڈائی پہلو	ساقی کراچی	جون ۱۹۴۹ء
۸۔ پاکستان کے تین افسانہ نگار	ماہ نو کراچی	جنوری ۱۹۵۰ء
۱۲۔ اردو یا عربی؟	ساقی کراچی	جون ۱۹۵۰ء
۹۔ یوپی میں اردو	ساقی کراچی	نومبر ۱۹۵۰ء
۱۰۔ پرانی نسل کے خلاف ردعمل	ہمایوں لاہور	دسمبر ۱۹۵۴ء
۱۱۔ ادب اور صحافت	ساقی کراچی	اپریل ۱۹۵۲ء
۱۳۔ اردو ادب کا موجودہ دور	ساقی کراچی	جنوری، فروری ۱۹۵۱ء
۱۴۔ میرے بھی صنم خانے	ساقی کراچی	ستمبر ۱۹۴۹ء
۱۵۔ ایسی پستی ایسی بلندی	ساقی کراچی	دسمبر ۱۹۴۹ء
۱۶۔ غیر کی مدح کروں شہ کا ثنا خواں ہو کر	ساقی کراچی	مئی ۱۹۵۹ء

گمان غالب ہے کہ ان کے علاوہ چند ایک مضامین اور ہوں گے۔ لیکن فی الوقت اس بارے میں کچھ کہنا ممکن نہیں۔ موجودہ مطالعے کی بنیاد دستیاب مضامین پر رکھی گئی ہے۔

اپنے پہلے چند مضامین میں انتظار حسین ''نئے ادب'' کے ایک پُر جوش مگر کامیاب مُبلّغ معلوم ہوتے ہیں۔ ان کی بنیادی دل چسپی میں ان ادیبوں کی جدت طرازی، موضوعات کا نیا پن اور بیانیے کا انداز شامل ہیں اور اس اعتبار سے وہ بعض مرتبہ اہم نکات اٹھاتے ہیں۔ اسی دور کے مضمون ''ادب اور بدعت'' میں انہوں نے نئے افسانہ نگاروں میں منٹو اور عصمت چغتائی کے اسالیب کا تقابل کیا ہے۔

اسی دور کے مضمون ''ادب اور بدعت'' کا حوالہ خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنی مبسوط کتاب ''اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک'' میں ان الفاظ کے ساتھ دیا ہے:

''انتظار حسین نے ایک جگہ عصمت اور منٹو کے جنسی افسانوں کا موازنہ کرتے ہوئے بڑے پتے کی بات کہی ہے۔۔۔ (ص ۱۹۴)

اور اس کے بعد مضمون کا یہ جملہ درج کیا ہے:

''عصمت جن معاملات کا مشاہدہ کرنے کے بعد محض ایک شوخ تبسم کے ساتھ گزر جاتی ہیں وہاں منٹو کی مثال اس نٹ کھٹ لڑکے کی سی ہے جو کواڑیں چوپٹ کھول دے اور تالیاں بجا بجا کر کہے آ ہا ہم نے دیکھ لیا۔''

ان مضامین میں پتے کی بات ایک آدھ جگہ اور بھی مل جاتی ہے لیکن ان مضامین میں جلد ہی ادبی نکتہ آفرینی پر نظریہ اور تاریخی نقطۂ نظر حاوی ہوتا چلا گیا، کیوں کہ وہ اس وقت تخلیق کیے جانے والے ادب کو بڑی حد تک تاریخی فریضے کی ادائیگی اور تقسیم کے واقعات کے بارے میں نقطۂ نظر کے حوالے سے جانچنے پرکھنے پر مُصر تھے۔ اسی رجحان کے تحت وہ اپنے زمانے کے ان بڑے افسانہ نگاروں کی مخالفت پر بھی کمربستہ ہوگئے جن کے وہ اس وقت تک مؤید نظر آرہے تھے۔

اس دور کے مضامین کا سب سے بڑا سقم ان کے محدود نقطۂ نظر میں پنہاں ہے اور یہ نقطۂ نظر پاؤں کی زنجیر بننے لگتا ہے۔ ترقی پسندوں سے شدید نوعیت کے اختلاف اور نظریاتی بُعد بلکہ دوسری انتہا کو پہنچنے کے باوجود وہ بسا اوقات ان ہی کا سا تنقیدی طریقۂ کار اختیار کر لیتے ہیں اور خارجی واقعات کے بارے میں رویے کو فن پارے کی تفہیم کا محور سمجھنے لگتے ہیں۔ چناں چہ ''اردو شاعری تقسیم ہند کے بعد'' نام کے مضمون میں شعر کے زوال (یعنی چہ؟) کو مخصوص طور پر اردو کا مسئلہ نہیں بلکہ ''آفاق گیر مسئلے کا جزو'' قرار دینے سے آغاز کرتے ہیں مگر پاکستان کے مقابلے میں ہندوستان کے شاعروں (جوش، اختر الایمان) میں زیادہ رقّت کا گلہ کرتے ہیں۔ پاکستان کے شاعروں کو ''حاضر کے مسائل'' سے الجھنے کی کوشش میں ناکام قرار دیتے ہوئے وہ فیض کی مثال شہادت کے طور پر یوں لے کر آتے ہیں:

''ابھی پچھلے سال جب مغربی پنجاب کی حکومت نے ادب پر احتساب کرنا شروع کیا تھا تو فیض نے ایک غزل کہی تھی اور اس میں اس بے جا احتساب کے خلاف احتجاج کیا تھا......''

فیض کی جس غزل کا حوالہ مقصود ہے، وہ یوں ہے۔

ہم پرورش لوح و قلم کرتے رہیں گے
جو دل پہ گزرتی ہے رقم کرتے رہیں گے
منظور یہ تلخی یہ ستم ہم کو گوارا
دم ہے تو مداوائے الم کرتے رہیں گے

اس مشہور غزل کی تاویل اور وجہ تسمیہ آج ہم کو بودی معلوم ہوتی ہے۔ پھر اسی غزل کا موازنہ ایک پرانی نظم ''چند روز اور مری جان'' سے کرنے کے بعد وہ اس غزل کو پرانی نظم کی سی ''احساس اور فکر کی شدت'' اور ''بے پایاں اخلاص'' سے معرّا قرار دینے کے بعد قدرے سرپرستانہ طور پر یہ بھی کہہ گزرتے ہیں کہ ''فیض کی اس غزل میں اگرچہ وہ پہلی سی بات نہیں ہے لیکن پھر بھی ایسی گئی گزری نہیں ہے......''

اس نتیجے پر وہ کیوں کر پہنچے، اس بارے میں وہ مزید وضاحت نہیں کرتے۔ فیض کی غزل میں وہ 'پہلی سی بات' کیا تھی، یہ بتانے کی زحمت گوارا نہیں کی۔ پھر اس کی کمی ناگوار کیوں گزر رہی ہے؟ یوں ان کا تنقیدی فیصلہ اپنا اعتبار نہیں قائم کر پاتا۔

کرشن چندر پر لکھا جانے والا مضمون اس سے زیادہ سخت ہے لیکن اس کا طریقۂ کار اتنا کم زور نہیں۔ کرشن چندر کا تجزیہ کرنے کے لیے وہ ان کی نظریاتی اساس پر نکتہ چینی کرنے سے پہلے، آغاز کار میں وہ اتنی بات طے کر لیتے ہیں کہ ''کرشن

چندر کے افسانوں میں واقعی زندگی سے گریز کا پہلو ملتا ہے.....''

یہ بات آج اور بھی زیادہ تعجب خیز معلوم ہوتی ہے۔ اس زمانے میں یقیناً یہ اعتراض زیادہ مشکل سے حلق سے اترتا ہوگا۔ لیکن اس تجزیے کا سلسلۂ خیال یہ ہے حقیقت پسندی کو امتیازی وصف قرار دینے کے بجائے حقیقی زندگی سے منھ چرانے کے عمل کو ان کی اس پمفلٹ بازی اور پراپیگنڈائی پہلو کی بنیاد سمجھ رہے ہیں کہ جن کی وجہ سے وہ فسادات کے بارے میں خراب افسانوں کا ڈھیر لگانے پر تل گئے۔ اپنے زمانے کے بارے میں کرشن چندر نے جو اعتراضات کیے، ان کے حوالے سے اس مضمون میں ''جذباتی ہنگامہ آرائی'' کا ٹکڑا استعمال ہوا ہے اور اس سے وہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں:

''میں نے ابھی جذباتی ہنگامہ آرائی کا جملہ استعمال کیا تھا۔ یہ دراصل کرشن چندر کے افسانوں کا مخصوص عیب ہے۔ بات یہ ہے کہ کرشن چندر غیر معمولی حد تک رقیق القلب واقع ہوئے ہیں۔ ذرا سی بات پر ان کی آنکھوں میں آنسو آ جاتے ہیں۔ اور جب آنکھوں میں آنسو ہوں تو چیزیں پھر صاف نظر نہیں آتیں۔ ان کی شکلیں دھندلی پڑ جاتی ہیں.....''

''جذباتی ہنگامہ آرائی'' کا یہ فقرہ دراصل دو دھاری تلوار ہے۔ اس کے ذریعے کرشن چندر پر وار کرنے سے خود نقاد کے ہاتھ بھی زخمی ہو جاتے ہیں، مگر اسے احساس نہیں ہوتا۔ نقاد جس عمل پر کاربند ہو گیا ہے، اسے اس فقرے کے علاوہ اور کیا نام دیا جا سکتا ہے؟

آگے چل کر وہ کرشن چندر سے شکایت کرتے ہیں کہ عصمت کے یوپی اور بلونت سنگھ کے پنجاب کے برخلاف،

''ان کے افسانوں میں چیزیں اپنے صحیح رنگ میں نظر نہیں آتیں بلکہ رومانیت کا ایک دبیز غلاف ان پر چڑھا ہوا ہوتا ہے.....''

دوسرا بڑا عیب ان کو خطابت نظر آتا ہے۔ کرشن چندر کے افسانوں میں جبلی یا قدیمی انسان کی پسپائی اور سیاسی انسان کے آگے بڑھ جانے کو کرشن چندر کی ناکامی سے تعبیر کیا ہے۔ ان کا استدلال کچھ کچھ ڈی ایچ لارنس کا مرہونِ منت معلوم ہوتا ہے مگر پوری طرح بیان نہیں ہو پاتا:

''اس معرکے میں اپنے قدیم انسان کے ساتھ کرشن چندر خود بھی ہار گئے۔ یہ آویزش کیا ختم ہوئی ان کی افسانہ نگاری ہی کا قصہ پاک ہو گیا۔ ان کے بعد کے افسانوں میں کچھ اور ہو یا نہ ہو لیکن وہ چنگاری یقیناً نہیں ہے جو ان کے شروع کے افسانوں میں موجود ہے۔ کرشن چندر اپنی انتہائی بلندی کو چھونے سے پہلے ہی زوال کی سمت مائل ہو گئے اور یوں ''نیا زمانہ'' بمبئی کو ایک ہول ٹائمر افسانہ نگار کی خدمات بھی حاصل ہو گئیں.....''

یہاں تقسیم کے بعد والے افسانے موضوع نہیں بنے بلکہ فنی رجحانات کا جائزہ لیتے ہوئے وہ آگے بڑھتے ہیں اور ان کم زوریوں کی نشان دہی کرتے ہیں جو کرشن چندر کے ہاں آغازِ فن سے موجود تھیں اور رفتہ رفتہ ان کے فنی زوال کا پیش خیمہ بن گئیں۔ اس اعتبار سے یہ مضمون کرشن چندر کی فنی تفہیم کے لیے بہت اہم ٹھہرتا ہے اور اسے محمد حسن عسکری کے مضمون اور وارث علوی کے طویل تجزیے کے ساتھ ساتھ رکھ کر دیکھنا چاہیے۔[۳] لیکن یہ مضمون خود بھی نظریاتی مباحث کے بوجھ تلے دب کر نظر انداز ہو گیا۔

اس اہم اور کئی اعتبار سے بصیرت کے حامل مضمون کے نظر انداز ہونے کی وجہ شاید یہ رہی ہو کہ اس زمانے کے مرکزی دھارے کے خلاف جا رہا تھا پھر اس کا فنی اختصاص اس سیلابی ریلے میں بہہ گیا جو اس مضمون کے مباحث کو پایۂ

تکمیل تک پہنچانے والے اگر بڑی حد تک متضاد مضمون سے ہویدا ہے۔ یہ مضمون "فسادات کے افسانوں کا پراپیگنڈائی پہلو" اپنے نظریے کے تابع ہوکر اس حد تک چلا جاتا ہے کہ ایک قسم کے پراپیگنڈے کے بجائے دوسری قسم کے پراپیگنڈا کی تائید کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، چناں چہ پہلے مضمون سے تنقیدی استعداد اور دوسرے مضمون میں نظر کی تنگی نمایاں ہوجاتی ہیں۔

چناں چہ اس مضمون کا خاتمہ اسی پمفلٹ بازی کی تلقین پر ہوا ہے جس کی بنیاد پر کرشن چندر قابل اعتراف ٹھہرے تھے:

"پمفلٹ بازی واقعی بڑی مکروہ چیز ہے۔ عام حالات میں تو اس کے نام سے ہی ادیب کو ابکائی آ جانی چاہیے۔ لیکن وقت یہ ہے کہ آج کے ہمارے حالات عام حالات نہیں ہیں۔ افراد کو ہی نہیں بلکہ قوموں کو زندہ رہنے کے لیے بہت اچھے بُرے کام کرنے پڑتے ہیں۔ یہ قوم زندہ رہنا چاہتی ہے اور اپنی گزشتہ ناکامیوں کے داغوں کو دھونا چاہتی ہے۔ اس وقت وہ پروپیگنڈائی ادب کی محتاج ہے اور پاکستانی ادیب اگر پاکستانی ہونے میں شرم محسوس نہیں کرتا تو اسے پمفلٹ بازی پر اترنا پڑے گا......"

اس قسم کے بیانات کے ساتھ مشکل یہ ہے کہ وہ time based ہونے کے باوجود time bound نہیں رہتے۔ چناں چہ اگر میں اسی شدت کے ساتھ مٹھیاں بھینچ کر دہراؤں کہ "آج کے ہمارے حالات عام حالات نہیں ہیں" تو میری بات قدرے درست بھی ہوسکتی ہے اور میں ملک کے موجودہ حالات کو دلیل بنا کر پیش کرسکتا ہوں۔ پھر پاکستانی قوم کی اس قدر ازعائیت کے باوجود، دل چسپ بات یہ ہے کہ نہ تو فاضل مصنف اس قسم کی پمفلٹ بازی پر اترے اور نہ ان کے اس وقت کے ادبی گرو، محمد حسن عسکری۔ اپنے مشورے پر خود عمل نہیں کیا۔ کیا اس وجہ سے ہم ان کے اخلاص اور وفاداری پر شک کرنے لگیں؟ یہ مضمون ہمیں اسی جانب کھینچے لیے جارہا ہے۔ اس مضمون کے خلاف سب سے بڑی دلیل اس کے مصنف کا ادبی کیریئر ہے جو اس عمل سے مبرا ہے جس کی سفارش مضمون میں کی گئی ہے۔

نئے ادب کی تفہیم وتعبیر سے پھر پاکستانی ادب کے جواز اور ایک نئی نسل کے اس اعلان کے ساتھ کہ ہم آ گئے ہیں اب گرمی بازار دیکھنا، انتظار حسین کے ان مضامین میں پانی نشیب کی طرف مڑتا ہے۔ چند ایک مواقع کو چھوڑ کر اکثر مضامین میں جواز فراہم کرنے اور تاویل دینے کا عمل زیادہ آ گیا ہے جس کی وجہ سے ان کی ادبی افادیت کم زور پڑ جاتی ہے۔ یہ درست ہے کہ یہ مضامین ایک خاص دور میں لکھے گئے اور اس فضا کا اثر ان پر بہت زیادہ ہے۔ قیام پاکستان کے ساتھ ہی ایک تحریک سی ابھری کہ نئے ملک کے نئے فکری حوالے ہوں گے اور نیا ادب تخلیق ہوگا۔ اس جوش وجذبے اور سرشاری کے عالم میں انہوں نے نئے ملک اور اس میں تخلیق پانے والے ادب سے بہت ساری توقعات وابستہ کرلی تھیں جو اس وقت کے گزر جانے کے بعد hindsight میں ناممکن الحصول نظر آتی ہیں۔ پھر ان توقعات کو پورا کرنے کے لیے اس نوعیت کی وفاداری واستواری کا تذکرہ کرنے لگے جس طرح ترقی پسند ادیب اپنے نظریاتی منصب کے لیے روا رکھتے تھے اور اسی وجہ سے مردود قرار پائے۔ یہ نظریاتی stance پاکستان کی نوزائیدہ مملکت اور اس کے فوراً بعد کی تخلیقی فضا کے بارے میں تو اندازہ لگانے میں ممد ومعاون ثابت ہوتا ہے لیکن ادب کی افہام وتفہیم میں کوئی خاص مدد نہیں دیتا۔ چناں چہ فسادات کے افسانوں کو سماجی وسیاسی entity کے طور پر سمجھنے اور چھاننے میں انتظار حسین کا مضمون مددگار ثابت ہوسکتا ہے لیکن ان کا افسانوں کی ادبی قدر وقیمت کے تعین کے لیے یہ مضمون اس وقت خاص طور پر پھیکا پڑ جاتا ہے جب محمد حسن عسکری اور ممتاز شیریں کے مضامین کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے۔ ان مضامین میں سیاسی نقطۂ نظر قریب قریب وہی ہے جو انتظار حسین نے اختیار کیا ہے

لیکن ان مضامین میں ادبی انکشافات کی موجودگی ان کو زیادہ مفید اور کارآمد بنا دیتی ہے۔ عسکری اور ممتاز شیریں دونوں مختلف ادبی مرتبے کے حامل ہیں لیکن ان جیسے مختہ کار ادیبوں کی کسی تحریر سے بھی بڑھ کر ان مضامین کی اہمیت اس وقت اور بھی کم ہو جاتی ہے جب سعادت حسن منٹو کے ان افسانوں کے ساتھ رکھ کر دیکھیں جو تقسیم اور فسادات کے حوالے سے لکھی جانے والی سب سے زیادہ وقیع تحریریں ہیں اور ان واقعات کے اتنا عرصہ گزر جانے کے بعد ایک طرح کی استقامت (Staying Power) کی حامل نظر آتی ہیں۔ کرشن چندر کے جن افسانوں پر اعتراضات واشنے میں مصنف نے بہت زور قلم صرف کیا اور ہم کو تقریباً قائل کر کے چھوڑا، وہ افسانے جلتے بھلستے انگاروں پر ہاتھ ڈالنے کے بعد پڑ جانے والے آبلوں کی طرح تکلیف دیتے رہے لیکن آخرکار پھوٹ کر بہہ گئے۔ ان کے وقتی رجحانات کا گلہ شکوہ تو ہو گیا، کیوں نہ ہم ان سے ان افسانوں کے زیادہ تفصیلی ذکر کی توقع بھی باندھیں جو ان وقتی یا سیاسی نظریاتی سے پاک تھے اور ہنگامی ہونے باوجود ادبی قدر و قیمت سے محروم نہیں تھے۔ محمد حسن عسکری نے منٹو کے ان افسانوں پر علیحدہ مضمون لکھا اور ممتاز شیریں نے منٹو کا قد آدم نقشہ کھینچا اس میں بھی یہ افسانے موجود ہیں۔ مگر انتظار حسین کا سارا زور کرشن چندر پر گرجنے برسنے میں صرف ہو جاتا ہے۔ اور وہ دوسری چیزوں کی طرف توجہ نہیں دیتے۔ افسانے میں کیا نہیں ہونا چاہیے، یہ بتانے میں انہوں نے اتنی زیادہ محنت کی ہے کہ یہ بات ان کی رو گئی کہ افسانہ یوں بھی لکھا جاسکتا ہے۔

نقاد کی کوتاہ نظری سے بھی بڑھ کر منٹو کے ان افسانوں کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ ان کا انسانی ماجرا اس قدر کڑوا، تلخ اور شدید ہے کہ اسے کسی تعمیم یا نظریاتی تاویل سے وابستہ نہیں کیا جاسکتا۔ ترقی پسند ادعائیت سے تو ہرگز نہیں لیکن ترقی پسندی کی مخالفانہ اور نئی مملکت کے لیے حد سے زیادہ پُر جوش خطابت سے نہیں۔ اس لیے یہ افسانے نوجوان اور مائل بہ خطابت انتظار حسین کے کام نہیں آسکتے، ان کے لیے کانٹوں بھری شاخ بنے رہے۔ ان کا کام کرشن چندر کی مخالفت سے پورا ہو سکتا تھا، اور ایسا ہی ہوتا رہا۔

پاکستان کے نئے تخلیقی مطالبے سے نئی نسل کا اعلان نامہ پھوٹتا ہے۔ یہاں بھی توقعات زیادہ ہیں اور سیاسی، سماجی ضروریات کو ادب پر حاوی کر دیا گیا ہے۔ پھر اپنی نسل کی فوقیت میں کہیں کا لہجہ، صحافیانہ رنگ آ گیا ہے اور کہیں shrill insistence، جس میں ادبی تنقید کا رنگ دب جاتا ہے۔ یہ رنگ اس دور کے فوراً بعد کے مضامین میں اُبھرنے لگتا ہے اور وہاں سے انتظار حسین کی تنقید ایک نیا اور اہم موڑ اختیار کرتی ہے۔

ابتدائی دور کے ان مضامین میں خاص مقام کا حامل ''سیاسی بحران اور ہمارا ادب'' نامی مضمون ہے جو ''نقوش'' میں شائع ہوا۔ ''ساقی'' دہلی میں شائع ہونے والے پچھلے مضمون سے سلسلہ وار دیکھا جائے تو ادبی مباحث اور نفسیاتی تاویل کے درمیان سیاسی بحران اور نظریاتی کشمکش کو غلبہ پاتے ہوئے دیکھا جاسکتا ہے۔ اس مضمون میں بعد کے دور کے مضامین کی سی lucidity ہے اور نہ استدلال کی وہ قوت جو اس زمانے کی بعض دوسری تحریروں میں نظر آتی ہے، لیکن مصنف کے ذہنی سفر کا جائزہ مرتب کرنے کے لیے یہ مضمون کئی اعتبار سے مفید ٹھہرتا ہے اور بعض رجحانات کی عکاسی بہت وضاحت کے ساتھ کرتا ہے، اس لیے اس کا کسی حد تک تفصیلی ذکر کیا جا رہا ہے، جو اس کی ادبی اہمیت کے تناسب سے قدرے زیادہ ہے۔

مضمون کا آغاز تقسیم ہند اور فسادات کے بارے میں سامنے آنے والے ادب سے بے اطمینانی کے اظہار سے ہوتا ہے۔ مصنف کو اس دور کے لکھنے والوں کا رویہ ''صحافت نگاروں کا سا'' معلوم ہوتا ہے مگر وہ ایسی تحریروں کو دہشت سے متاثر ہونے

اور شدتِ احساس کا نتیجہ سمجھتے ہیں، اور ساتھ ہی یہ انتباہ بھی کر دیتے ہیں کہ "ادب غالباً شدتِ احساس کا نام تو نہیں ہے۔" اور اس سے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں:

ہمارے اردو ادیبوں نے فسادات کے متعلق جذبات کی قے کی ہے۔ ہمیں کوئی ایسی نظم یا افسانہ نہیں ملتا جس میں جذبات سے ہٹ کر ٹھنڈے دل سے بات کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کی گئی ہو۔ اور اگر ادیب نے یہ نہیں کیا ہے تو آخر ہم ان افسانوں اور نظموں کو پڑھنے میں وقت کیوں ضائع کریں اور "پرتاپ" یا "انجام" کے اداریے کیوں نہ پڑھیں۔ ان میں ہمیں شدتِ احساس بھی ملے گی اور ان سیاسی واقعات کے متعلق ہماری معلومات میں بھی اضافہ ہوگا......"

اس بارے میں ہم اب یہ کہہ سکتے ہیں کہ واقعات سے متعلق معلومات میں اضافہ ادب کے مطالعے کا اہم تر مقصد نہیں اور افسانے، شاعری ہم اس لیے پڑھتے ہیں کہ وہ افسانے یا شاعری ہیں۔ ان کا تعین قدر اور ادبی افادیت اس پہلی بات کے بعد کا معاملہ ہے۔ ان فقروں کے فوراً بعد ہی وہ شاعری کا تذکرہ کرتے ہیں جو آگے آنے والے افسانے کے تجزیے کی بانسبت مختصر ہے۔ وہ رویوں کے اعتبار سے یوپی اور پنجاب کے شاعروں فرق کرتے ہیں اور خاصے جاروب کش انداز کے فقرے (Sweeping remarks) لکھتے ہیں جو اس قدر تعمیم (generalization) کا شکار ہیں کہ تنقیدی محاکمہ کمزور پڑ گیا ہے۔ اس کے بعد وہ افسانے کی طرف آتے ہیں لیکن یہاں حالات پہلے سے بھی زیادہ خراب ملتے ہیں:

"جب ہم شعر سے افسانے کی سمت آتے ہیں تو یہاں حالت بالکل ہی بدلی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ موجودہ حالات سے متاثر ہو کر جو نظمیں لکھی گئی ہیں ان میں چند نظمیں اچھی ہیں لیکن افسانہ نگار نے تو بالکل ہی لٹیا ڈبو دی۔ کوئی ایک افسانہ بھی تو ایسا نہیں ملتا جو ذرا بھی اچھا ہو......"

اس انحطاط کا سب سے بڑا ذمے دار اس کی نظر میں یقیناً کرشن چندر ٹھہرتا ہے...... پھر وہی کرشن چندر جو لگتا ہے کہ ان کی چڑ ہو گیا ہے...... ان کے بارے میں شدید مایوسی کا اظہار کرتے ہوئے وہ فیصلہ صادر کرتے ہیں:

"کرشن چندر ادبی نیوز ایجنسی کا سب سے زیادہ مصروف رپورٹر ہو گیا ہے۔ ملک میں کوئی واقعہ ہو جائے وہ بڑی دیانت داری سے اس پر افسانہ لکھ دیتا ہے......"

کرشن چندر پر جو اعتراضات یہاں عائد کیے گئے ہیں، وہ ابتدائی شکل ہیں اور اسی زمانے میں لکھے جانے والے دوسرے مضامین میں مزید تفصیل اور مثالوں کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ افسانہ نگاروں میں غالب حصہ کرشن چندر کے حوالے تک محدود ہے۔ ایک فقرے میں بلونت سنگھ اور عصمت چغتائی کا ذکر کیا گیا ہے اور عصمت چغتائی کے بارے میں بھی سخت فیصلہ صادر کیا گیا ہے:

"فسادات کا عصمت کے اعصاب پر بھی غالباً برا اثر پڑا۔ نہ معلوم اس کے دماغ میں کیا سمائی کہ اچھے خاصے افسانے لکھتے لکھتے اس نے "دھانی بانکپن" جیسا لچر اور بے جان ڈرامہ لکھ مارا......"

یہ ڈرامہ واقعی بے جان سہی، مگر "اچھے خاصے افسانے لکھتے لکھتے" کی داد دینے کو جی چاہتا ہے۔ سب سے زیادہ حیرت انگیز بات یہ ہے کہ پورے مضمون میں منٹو کا نام تک نہیں آیا جنھوں نے فسادات کے بارے میں ایسے افسانے لکھے۔ جن کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ حیرت ہوتی ہے کہ فسادات سے متعلق افسانوں کی تان کرشن چندر کی خرابیوں پر کیوں ٹوٹے اور لے دے کے سارا زورِ بیان ان ہی پر صرف کیوں ہو؟

مضمون کو سمیٹتے ہوئے وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

''ادیب اس بحرانی دور کی تفسیر کرنے میں ناکام رہا ہے۔ اور اب ہم سیاسی طور پر ایک نئے دور میں قدم رکھ رہے ہیں——''

مضمون کی آخری سطروں میں یہ بات بھی سامنے آئی ہے مجھے زیادہ اہم معلوم ہوتی ہے:

''ہمارے ادب میں جو نیا دور شروع ہونے والا ہے وہ ان ادیبوں کے ہاتھوں شروع ہوگا جن کی ذہنیتیں ماقبل ۱۵ اگست عہد میں پختہ نہیں ہوئی تھیں——''

یہ ٹکڑا اس نئی نسل کی پیش بینی بھی کر رہا ہے جس کی آمد کا اعلان چند ہی برسوں میں بڑے شد و مد کے ساتھ ہونے والا تھا اور جس میں انتظار حسین خود بھی شامل رہے۔ خود ان کی ذہنیت اس سے پہلے جتنی بھی پختہ ہو چکی ہو، اس میں بڑی تبدیلیاں رونما ہونے والی تھیں۔

اس مضمون پر تنقیدی رد و قدح کا سلسلہ اس کی اشاعت کے ساتھ ہی شروع ہو جاتا ہے۔ یہ مضمون باجرہ مسرور کے ادارتی نوٹ کے ساتھ شائع ہوا جس میں مصنف کے بعض مرکزی خیالات سے بنیادی اختلاف کیا گیا ہے:

''مقالہ نگار اس سیاسی بحران کے ادب میں جس افراط و تفریط کا شاکی ہے، اپنے مقالے میں خود بھی اسی تکلیف کا شکار ہو گیا ہے......''

باجرہ مسرور نے اس نکتے کو خاص طور پر اٹھایا ہے کہ ''تجربے اور تخلیق کے مابین کچھ زمانی فاصلہ ضرور ہونا چاہیے......'' اور اس پر اعتراض کیا ہے:

''(یہ) ایک ایسی پابندی ہے جسے کوئی ادیب قبول نہیں کر سکتا۔ یہ تو تجربے کے تاثر اور ادیب کی جبلت پر موقوف ہے کہ وہ تجربے کو فوراً تخلیق کا ذریعہ بنائے یا اس میں کوئی زمانی فاصلہ پیدا کرے——''

باجرہ مسرور کا خیال خاصا معقول ہے۔ ان کو مقالہ نگار کے ہاں تضاد بیانی بھی نظر آتی ہے اور نتیجے پر پہنچنے کی عجلت بھی۔ وہ اپنی بات کو یوں مکمل کرتی ہیں۔

''مقالے کا بیشتر حصہ متوازن ہے اور نہایت گہرے اور مخلصانہ تنقیدی شعور کا آئینہ دار ہے، ہم نے چند ایسے نکات کے بارے میں رائے ظاہر کی ہے جن سے ہمیں قطعی اتفاق نہیں اور اس ضمن میں ہم نقادوں کی رہنمائی کے منتظر رہیں گے......''

اس طرح اختلاف کے اظہار کے باوجود مقالے کی اہمیت اجاگر ہو جاتی ہے۔ یہ مضمون ترقی پسند ادیبوں سے اختلاف کا واضح اظہار ہے جو آگے چل کر مصنف کے ہاں اور بھی نمایاں ہوتا چلا گیا مگر جس کی پہلی صورت اس مضمون سے ابھر کر سامنے آتی ہے۔

۱۹۴۹ء کا سال ان کے تنقیدی عمل میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس سال انھوں نے متواتر تنقیدی مضامین لکھے اور مختلف موضوعات پر قلم اٹھایا جن میں ادب اور ثقافت کے کئی پہلو شامل ہیں، اور ادب میں شاعری کے ساتھ افسانہ اور ناول ان کے تنقیدی عمل میں مرکزی اہمیت اختیار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

اس سال کے مضامین میں دو ناولوں پر مضامین خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں__ قرۃ العین حیدر کے "میرے بھی صنم خانے" (ستمبر ۱۹۴۹ء) اور عزیز احمد کے "ایسی پستی ایسی بلندی" (دسمبر ۴۹ء)۔ انھوں نے یہ ناول لگ بھگ ساتھ ہی ساتھ پڑھے ہیں اس لیے دونوں کتابوں کو ساتھ رکھ کر دیکھا اور بعض مشترک خصوصیات کی نشان دہی کی ہے، جیسے کرداروں کی انفرادی حیثیت سے زیادہ ان کی اجتماعی اہمیت۔ پھر دونوں مضامین میں ایک دوسرے کا Cross-reference بھی سامنے آتا ہے جو ان دونوں بظاہر غیر متعلق ناولوں میں ایک نقطۂ اشتراک کو اُجاگر کرتا ہے جس کی بنیاد یہ اتفاق ہے کہ دونوں ناول کم و بیش ایک ہی زمانے میں سامنے آئے۔ انتظار حسین کا اختصاص یہ ہے کہ انھوں نے بھی اسی زمانے میں وہ ناول پڑھے جب وہ لکھے گئے اور سامنے آئے، لیکن وقت کے اس نقطۂ مشترک کے علاوہ بھی انھوں نے ناول کے بارے میں بعض نکتے اٹھائے ہیں جن کی وجہ سے یہ مضامین آج بھی اہمیت رکھتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے پہلے ناول "میرے بھی صنم خانے" پر انتظار حسین کے مضمون کو اس ناول کے سب سے زیادہ سنجیدہ اور ہم دردانہ تجزیوں میں شامل کیا جانا چاہیے۔ انھوں نے نہ تو مصنفہ کو طنز و استہزاء کا نشانہ بنایا ہے اور نہ ان کو ایک مخصوص طبقے پر سماجی اعتراضات کا پابند کیا ہے۔ مضمون کی ابتداء ہی میں وہ اس ناول کو مصنفہ کے افسانوں اور ان کے موضوعات کے سنے پن کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اس کے مختلف ہونے کو نمایاں کرتے ہیں:

"اس ناول میں بھی انھوں نے اسی طبقے میں سے ایک مخصوص گروہ کی زندگی کو آشکارا کرنا چاہا ہے۔ لیکن غالباً ان کی یہ تصنیف نسبتاً زیادہ سنجیدہ اور زیادہ وقیع ہے....."

اس ناول کی وقعت کو نمایاں قرار دیتے ہوئے جب وہ تجزیے کا آغاز کرتے ہیں تو اس کے "اجتماعی پہلو" کو خاص طور پر نمایاں نظر آتا ہے اور یہ ناول عزیز احمد کے ناول سے مماثل نظر آتا ہے۔ شاید اسی اجتماعی پہلو کی وجہ سے وہ ناول میں اودھ کے تعلقہ داروں کے طبقاتی زوال کا ذکر کرتے ہوئے اس بات کا ذکر ضروری سمجھتے ہیں کہ مصنفہ کا نقطۂ نظر معاندانہ نہیں، بلکہ "ہم دردانہ" ہے اور پرانی بچی کچھی عظمت اور شوکت کی "ایک رمق" اور وقار باقی ہے یہاں تک کہ ان روایات کا اثر غفران منزل کے آنے جانے والوں پر بھی پڑتا ہے۔ آگے چل کر وہ ناول کی شگفتگی اور اودھ کی تہذیب کے بعض گوشوں کی عکاسی کو خاص طور پر سراہتے ہیں اور یوں اس ناول کے ان عناصر کی نشان دہی کرتے ہیں جو اپنی جگہ بہت اہم ہیں اور قرۃ العین حیدر کے فن کی مجموعی تصویر میں بھی نمایاں نظر آنے کے قابل ہیں۔

ناول کے ایک پہلو پر انتظار حسین نے گرفت کی ہے، اور وہ ہے مصنفہ کا سیاسی نقطۂ نظر۔ اس کا تجزیہ انھوں نے نسبتاً تفصیل کے ساتھ کیا ہے:

"بنیادی بات تو خیر انھوں نے ٹھیک کہی ہے لیکن جب وہ تجزیہ کرنا شروع کردیتی ہیں تو لغزشیں کرتی چلی جاتی ہیں....."

تقسیم کے بعد مسلم لیگ کے روّیے پر مصنفہ کے اعتراضات کو بھی وہ قبول کرلیتے ہیں لیکن گاندھی اور نہرو کے روّیے اور ان کے بارے میں مصنفہ کی توثیق پر گرفت کیے بغیر نہیں رہتے۔ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے ادبی راستوں کی طرح ان کے سیاسی راستے بھی الگ رہے اور "آگ کا دریا" کی اشاعت کے بعد یہ راستے اور بھی جدا ہوگئے۔ آگے جاکر نمایاں ہونے والے افتراق کا بڑا واضح اشارہ اس مضمون میں ملتا ہے جس سے ان دو بڑے افسانہ نگاروں کے فنی و سیاسی روّیے کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

ناول پر اپنی بات مکمل کرتے ہوئے وہ خاص طور پر اس کی زبان کو قابل توجہ قرار دیتے ہیں کہ ماحول و موضوع سے مطابقت رکھتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''قرۃ العین حیدر اگر کہیں عصمت چغتائی یا اشرف صبوحی والی زبان کو وسیلۂ اظہار بناتیں تو شاید پوری فضا جس کی انھوں نے تصویر کشی کی ہے مجروح ہو کر رہ جاتی ...'' اور یوں وہ اپنے کرداروں اور ان کے ماحول سے پوری واقفیت کا ثبوت دے کر مضمون نگار کی داد کی مستحق قرار پاتی ہیں۔ اس پہلو کی نشان دہی اس لیے اہم ہے کہ اس معاملے میں وہ عزیز احمد کے قائل نظر نہیں آتے۔

''میرے بھی صنم خانے'' کا تذکرہ ''ایسی پستی ایسی بلندی'' والے مضمون میں نمایاں معلوم ہوتا ہے۔ مضمون کے شروع میں وہ عزیز احمد کو ناول نگار کے طور پر خراج تحسین پیش کرتے ہیں:

''اردو میں اس وقت تنہا ایک عزیز احمد ہیں جنھیں باقاعدہ اور مستقل ناول نگار کی حیثیت حاصل ہے۔ ناول وہ منہ کا مزہ بدلنے کی غرض سے نہیں لکھتے بلکہ سنجیدگی سے انھوں نے اسے اپنا ذریعۂ عزت بنایا ہے....''

اس کے فوراً بعد وہ موضوعاتی مماثلت اور زمانی قرب کے لحاظ سے ''میرے بھی صنم خانے'' کا ذکر لے آتے ہیں۔ وہ یہ کہتے ہیں کہ ان دونوں ناولوں کا موازنہ دل چسپ رہے گا لیکن خود اس کام پر آمادہ نہیں ہوتے۔ اس کے باوجود روا روی میں بھی ایک آدھ کام کی بات ضرور کہہ دیتے ہیں۔ عزیز احمد اور قرۃ العین حیدر کے نقطۂ نظر میں فرق اس طرح نظر آتا ہے:

''قرۃ العین حیدر کو اودھ کے تعلق داروں سے بڑی اُنسیت اور ہمدردی ہے۔ وہ ان کا شیرازہ بکھرتے ہوئے دیکھ رہی ہیں لیکن اس کا انھیں بڑا دُکھ ہے۔ لیکن عزیز احمد حیدرآباد کے جاگیرداروں سے خود متنفر ہیں۔ وہ کل کے ہوتے آج ختم ہو جائیں ان کی بلا سے۔ اسی وجہ سے ان کا دامن اس رقیق القلبی سے بچا ہوا رہا ہے جو ''میرے بھی صنم خانے'' میں پیدا ہو گئی ہے....''

اس فرق کی وضاحت کرتے ہوئے وہ ایک عجیب و غریب پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

''ان دونوں ناولوں کا ایک تضاد بہت دل چسپ ہے۔ 'میرے بھی صنم خانے' میں scandals سرے سے مفقود ہیں لیکن عزیز احمد کے یہاں ان کی افراط ہے....''

وہ اس فرق کی مختلف توجیہات بھی بیان کرتے ہیں اور افواہوں کی فضا کی معنویت پر بھی بات کرتے ہیں جہاں سے کسی ایک مخصوص طبقے کی زندگی ''کھوکھلی اور بے روح'' ہو کر رہ جانے کی وجہ سے ''تری تیزیں'' پھیل گئی ہیں۔ اس تاویل کے باوجود یوں بھی ہو سکتا ہے کہ یہ scandal-mongering سے ناول نگار کی دل چسپی کی طرف اشارہ ہو جس کا الزام ان پر ان کی زندگی میں لگایا جاتا رہا۔ اس کی طرف کچھ اشارہ قرۃ العین حیدر نے عزیز احمد پر اپنے پس از مرگ مضمون میں بھی کیا ہے اور بیان کیا جاتا ہے شاہد احمد دہلوی سے ان کی چشمک کے پیچھے بھی کسی نہ کسی حد تک کار فرما رہا۔[5]

عزیز احمد کے ناول میں وہ ایک مخصوص طبقے اور ان کی ''زوال آمادہ ذہنیت'' کی تصویر کشی میں ''نفاست'' اور ''پُرکاری'' کی داد دیتے ہیں۔ ناول کے دو مزید پہلو کی انھوں نے نشان دہی کی ہے، وہ بھی توجہ کے قابل ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

اس ناول کی شکل کچھ گاؤ دم کی سی ہے....''

عمارت سازی کی یہ اصطلاح ہمیں حیران کر دیتی ہے لیکن وہ اس سے مزید کام نہیں لیتے۔ اپنے مخصوص نام کے علاوہ

وہ ناول کے ڈھانچے (structure) کی بات کر رہے ہیں جس کا تذکرہ اردو تنقید میں اس وقت تک شروع نہیں ہوا تھا۔ اس کے بعد وہ ناول کے طریقۂ کار کی وضاحت کرتے ہیں کہ پورے طبقے کے ذکر سے آگے چلتا ہے:

"شروع میں مصنف ہمیں پورے گلشن بلی کی سیر کرا دیتا ہے۔ جو چوٹی کے امیر خاندان ہیں ان کی اندرونی اور بیرونی زندگی سے ہمیں متعارف کراتا ہے۔ چناں چہ شروع میں چہروں کی افراط ہے۔ آہستہ آہستہ وہ اس بکھری ہوئی زندگی کو سمیٹنا شروع کرتا ہے۔ یہاں تک کہ چند گنے چنے کردار رہ جاتے ہیں...."

ناول میں انھیں طنز بھی کارفرما نظر آتا ہے، جس کی وہ تحسین کرتے ہیں اگرچہ بیانیے میں مصنف کی دخل اندازی کو "تقریری کا رنگ" قرار دے کر چوٹ کرنے سے نہیں چوکتے:

"ان کا رویہ بعض مقامات پر تو کچھ اس قسم کا ہوگیا ہے کہ جلوس چلتے چلتے چوراہے پر رک جائے اور جلوس کا قائد منھ سے بھونپو لگا کر جلوس کے مقصد کو واضح کرنا شروع کر دے...."

مضمون کو سمیٹتے سمیٹتے وہ ایک اور اعتراض جڑ دیتے ہیں:

"جہاں تک زبان و بیان کا معاملہ ہے تو یہ ناول بیان ہی بیان ہے، اس میں زبان نہیں ہے...."

اس سے پہلے قرۃ العین حیدر کے ناول میں زبان کے غیر روایتی ہونے کے باوجود وہ اس کے لیے پسندیدگی کا اظہار کر چکے ہیں۔ اس ناول کی سپاٹ اور "چٹاؤ" سی زبان کی یہ شکایت، ناول سے ان کے مطالبوں کو بھی واضح کرتی ہے کہ ناول کو کس طرح کا ہونا چاہیے اور اس کے کیا معیار ہو سکتے ہیں۔ زبان کی اہمیت بہرحال ان کے لیے بڑی واضح ہے اور اسی اعتبار سے وہ پاکستان کے تین افسانہ نگاروں پر مضمون میں اس پہلو کو اجاگر کرتے ہیں اور جہاں کمی نظر آئے، اس کے برملا اظہار سے نہیں چوکتے، وہ چاہے عزیز احمد ہوں، احمد علی کے بعض افسانے یا ممتاز مفتی۔

ناول کے تجزیے میں ایک اور نکتہ ایسا آیا ہے، اگرچہ ضمنی طور پر، لیکن اس کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ گلشن بلی کے اوپری طبقے کی "ننگ نامی" اور "تہمت" کا ذکر کرتے ہوئے انتظار حسین ایک اور پہلو کی طرف نشان دہی کرتے ہیں جو بالعموم ان کی تنقید میں، یا خود ان کے افسانوں میں معرض بحث نہیں آتا، اور وہ ہے جنس۔ وہ لکھتے ہیں:

"یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ ناول میں معاشقوں کی داستانیں ہیں، عشق کی کوئی کہانی نہیں ہے۔ عشق میں تو جنسی جذبے کو تھوڑا sublimate کرنا پڑتا ہے اور وہ جنسی افراتفری کے ماحول میں ممکن نہیں۔ جو عشق رائج ہے وہ "بدمعاشی کی شان" رکھتا ہے اور اس کا وہسکی کے گلاسوں سے بڑا گہرا تعلق ہے۔ اس ماحول میں شادی کو بھی ایک سنجیدہ اور مقدس ادارے کی حیثیت حاصل نہیں رہی ہے...."

اس حوالے سے انھوں نے شاید ہی کسی اور کتاب پر رائے زنی کی ہو۔ اس مضمون میں یہ نکتہ بھی اسی قدر رہتا ہے، اس کو مزید ترقی نہیں دی۔ یا شاید اس تجزیے میں اس بات پر مزید زور دینے کی گنجائش محسوس کی ہے۔

"ایسی پستی ایسی بلندی" پر اسی سال یعنی ۱۹۴۹ء میں محمد حسن عسکری کا مضمون بھی شائع ہوا۔[9] عسکری سے انتظار حسین کی ذہنی قربت کا تقاضا یہی تھا کہ انھوں نے یہ مضمون ضرور دیکھا ہوگا۔ تاہم دونوں مضامین کے تقابلی مطالعے سے دونوں کے نقطۂ نظر میں فرق کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ محمد حسن عسکری نے اس ناول کو "اجتماعی" قرار دیتے ہوئے اس کی اصطلاحی معنویت خاصی تفصیل سے بیان کی ہے لیکن اس کے بعد فرد کی انفرادیت اور اس پر اثر انداز ہونے والے عوامل کا ذکر کرتے

ہوئے وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

''یہ ناول اجتماعیت کے انتشار کا مطالعہ ہے.....''

ناول کے اس پہلو اور اجتماعیت بمقابلہ انفرادیت کے موضوع کو عسکری نے یہاں آ کر انتظار حسین کے تجزیے سے اتنے آگے پہنچا دیا جس کا گماں انتظار حسین کے مضمون سے نہیں ہوتا۔ اجتماعی ناول کے استدلال کے لیے وہ سریندر کی خود کلامی کو اردو ناول میں نیا تجربہ قرار دیتے وہ یہ بھی کہتے ہیں:

''عزیز احمد نے سریندر کو وہ کچھ بنانا چاہا ہے جو ٹی ایس ایلیٹ کی نظم ''ویسٹ لینڈ'' میں ٹائریسیاس ہے.....''

گو کہ وہ اس تجربے کو پوری طرح کامیاب نہیں سمجھتے لیکن اس کردار کی ناول کے پورے ڈھانچے میں اہمیت کو انھوں نے جس طرح واضح کیا ہے، کسی اور نقاد کی نظر وہاں تک نہیں پہنچی۔ محمد حسن عسکری نے مضمون کے آخر میں ایک اور بڑی بصیرت افروز بات کی ہے۔

''آخر میں عزیز احمد صاحب کی ایک اور خصوصیت کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔ انھیں اس بات کا بڑا احساس ہے کہ ماضی حال میں بھی زندہ رہتا ہے۔ نہ صرف افراد کا ماضی بلکہ نسلوں اور تہذیبوں کا ماضی بھی...''

ماضی سے تعلق کی یہ صورت قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں نظر آتی ہے اور انتظار حسین کے ہاں اس احساس کی بڑی اہمیت ہے۔ لیکن ماضی کے ساتھ تعلق کی یہ صورت ان کو عزیز احمد کے افسانوں میں نظر نہیں آئی۔ اگر ایسا ہوتا تو شاید ان افسانوں سے ان کا تعلق زیادہ گہرا ہوتا۔ قرۃ العین حیدر نے بعد میں عزیز احمد پر ایک باضابطہ مضمون لکھا لیکن حیرت کی بات ہے کہ ''مدن سینا اور صدیاں'' کا افسانہ نگار انتظار حسین کی مزید توجہ کا مستحق نہیں ٹھہرتا۔ اور نہ اس گریز کی کوئی وجہ سمجھ میں آتی ہے۔

اس اہم سال، یعنی ۱۹۴۹ء کے مضامین میں ایک اور مضمون نمایاں ہیں جس کے موضوعات اس زمانے کے ان کے عمومی سروکار سے زیادہ قریب ہیں ___ ''پاکستانی ادب کا مسئلہ'' (مارچ ۱۹۴۹ء) اور ''اردو ادب کا موجودہ دور'' جو جنوری ۱۹۵۱ء میں شائع ہوا، اس لیے گمان ہے کہ ۱۹۵۰ء میں لکھا گیا ہوگا۔ ''پاکستانی ادب کا مسئلہ'' میں پاکستان، اس کے تجربے اور ادبی اظہار پر زور ہے لیکن جوشِ تعمیر میں پچھلے تمام کام کو یک جنبشِ قلم کی روش کے برخلاف ایسی روش پر اعتراض کیا گیا ہے۔ مصنف نے ماضی سے بھی رشتہ قائم رکھنے پر زور دیا ہے اور اسلامی ادب کی تنگ نظر تفسیر پر بھی اعتراض کیا ہے۔ چناں چہ ماضی کے ساتھ تعلق کے بارے میں لکھا ہے:

''۱۵ اگست ۴۷ء میں کوئی نئی تاریخ شروع نہیں ہوتی ہے، بلکہ ایک پرانی تاریخ کا ایک نیا باب شروع ہوتا ہے۔ یہ ۱۵ اگست ہماری تاریخ میں کوئی دراڑ نہیں ہے، نقطہ ہے۔ ہمارا حاضر کوئی ایسی چیز نہیں ہے جس کا کوئی آگا پیچھا نہ ہو۔ وہ ماضی کے ہی پیٹ سے پیدا ہوا ہے۔ پس ہمارے سامنے خلا میں پر پرزے نکالنے کا مسئلہ درپیش نہیں ہے بلکہ ماضی کی بنیادوں پر حاضر کی تعمیر کھڑی کرنے کا مسئلہ پیش نظر ہے.....''

ماضی کے ساتھ بامعنی رشتے کی یہ ایسی شکل ہے جس کے ادراک کی ضرورت ہمیں پہلے سے زیادہ آج بھی ہے، اس لیے انتظار حسین کے یہ الفاظ معنی خیز نظر آتے ہیں۔ اسی طرح اسلامی ادب کے خاطر تو مسلموں کے سے جوش کے ساتھ ''ہندوستانیت'' کی نفی کر کے اردو تہذیب و ادب کو ''متغرب'' کرنے کے خلاف بات کی ہے جو آج بھی دل کو لگتی ہے:

"آخر ابِ فرات میں ایسا کون سا سرخاب کا پر لگا ہوا ہے کہ اس میں دُھلی ہوئی چیز کو اسلامی سمجھا جائے اور جمنا کے پانی میں
ایسے کون سے کیڑے پڑے ہیں کہ اس کا چھینٹا جس کسی چیز پر پڑ جائے اسے ناپاک تصور کر لیا جائے...."

دلی اور لکھنؤ کی طرف پشت کر کے کوفہ و بغداد کی طرف چل پڑنا پاکستان کے مسلمان کے لیے نہ تو ممکن ہے اور نہ اسلامی روایت اسے اس بات پر آمادہ کرتی ہے۔"

پاکستان اور اسلام کا محدود تصور جو اس وقت نمودار ہوا، آج بھی پوری طرح کارفرما ہے، اس لیے انتظار حسین کے ان الفاظ کی کاٹ آج پہلے سے کہیں زیادہ محسوس ہوتی ہے۔ اسی طرح پاکستان میں ایک ادب دوست معاشرے کے بجائے مادّہ پرست ریاست کے فروغ کے بارے میں انھوں نے ریاست کے طبقۂ اقتدار اور تہذیبی شناخت کے احساس میں شدید تفاوت کے بارے میں لکھا ہے:

"لیکن اب پاکستان میں ہمیں ایک ایسی قیادت سے واسطہ پڑا ہے جو ادب اور کلچر سے قطعاً ناآشنا ہے۔ موجودہ قیادت پر نکتہ چینی کرنا میرا مقصود نہیں ہے۔ میں تو یہ کہنا چاہتا ہوں کہ موجودہ قیادت قوم کی صحیح معنوں میں نمائندہ ہے۔ جو قوم ادب اور کلچر کو طلاق دے چکی ہو اس کی نمائندہ قیادت بھلا اور کیسی ہوتی...."

جس وقت یہ الفاظ لکھے گئے ہوں گے اس وقت سے لے کر اب تک "موجودہ" قیادت نہ جانے کتنی بار بدلی ہوگی لیکن "بے ادب نمائندگی" میں آگے بڑھتی رہی ہے۔ یہ الفاظ آج بھی اسی طرح صادق آتے ہیں۔ اسی استدلال کو آگے بڑھاتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے:

"ہماری قوم اپنے ادبی اور تہذیبی ورثے سے ہی بے نیاز نہیں ہوگئی ہے اور صرف ادب کی تخلیق سے ہی اس نے ہاتھ نہیں روکا ہے بلکہ ادب و کلچر بطور اس کے لیے کشش اور معنویت کھو بیٹھے ہیں۔ پوری قوم ایک سوال پر مغز پچی کر رہی ہے۔ وہ سوال یہ ہے کہ پاکستان کا اقتصادی مستقبل کیا ہوگا۔ اقتصادی استحکام اور ملکی دفاع ـــ یہ دو مسائل ہمارے سوچ بچار کا محور ہیں۔ قوم کسی تیسرے مسئلے پر غور کرنے کے لیے فی الحال آمادہ نہیں ہے۔ کلچر کی تمام قدروں کو بالائے طاق رکھ کر ہم سیاست اور تجارت میں مصروف ہو گئے ہیں۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ ایک ایسی ریاست تعمیر کرنے کا بندوبست کیا جا رہا ہے جس میں صرف قوت اور مادّہ کی پرستش کی جائے گی۔ اور جو ان اقدار سے بے تعلق ہوگی جو آرٹ کو عزیز ہیں۔ ہم بربریت کا شکار بننے کی آرزو میں مر رہے ہیں...."

اس پر مزید کسی تبصرے کی گنجائش نہیں۔ ۵۰/۱۹۴۹ کا فی الحال آج تک فی الحال چلا آ رہا ہے اور جس ریاست کی تعمیر کے بندوبست کا ذکر تھا، وہ صورت آج ہماری نظروں کے سامنے ہے۔ پھر دہشت گردی اور بربریت کا واویلا بھی کیوں؟ اس کا تو ہمیں بہت انتظار تھا۔ اور بربریت کا یہ انتظار اب پورا ہوا۔

باقی مضمون میں انفرادی ادب پاروں کے تجزیے کے بجائے پوری ادبی فضا اور تخلیقی کیفیت کا ذکر ہے۔ پچھلے مضمون میں نئے ادب کی مثال کے طور پر ناصر کاظمی، سلیم احمد، آفتاب احمد کے اشعار دیے گئے تھے۔ یہاں مثالوں سے اجتناب برت کر عمومی رویّوں اور خاص طور پر تخلیقی پژمردگی کی بات کی گئی ہے جس کی وجہ سے یہ مضمون آج بھی پڑھنے کے لائق معلوم ہوتا ہے اور اس کے تجزیے کا ایک حصّہ خاص طور پر برمحل۔

اسی دور کے رسالوں میں کچھ اور متفرق مضامین بھی بکھرے ہوئے ہیں جن کو پوری طرح ادبی تنقید کے زمرے میں

شامل نہیں کیا جا سکتا لیکن زبان اور تہذیب کے معاملے ضرور سامنے آتے ہیں۔ ایسے مضامین میں "یو پی میں اردو" بھی شامل ہے۔ اس مضمون کو ہندوستان کے سفرنامے کا ضمیمہ سمجھنا چاہیے جس میں فسادات اور تقسیم کے فوراً بعد کی صورت حال، خاص طور پر زبان اور تہذیبی شناخت کے بارے میں اپنے تاثرات بیان کیے ہیں۔ تب سے لے کر اب تک حالات تبدیل بھی ہوئے ہیں اور بعض باتیں زیادہ واضح ہو گئی ہیں لیکن مصنف کے ''اولین تاثر'' کے طور پر اس مضمون کا حوالہ دیا جا سکتا ہے۔ مضمون میں ایک مقام پر پاکستان اور ہندوستان کے مسلمانوں کی عمومی حالت اور دونوں کے سوچنے کے انداز کا ذکر جس انداز میں کیا ہے، اس میں اتنے برس بعد بھی جھنجھن محسوس ہوتی ہے۔

''رہے پاکستان کے عام لوگ تو وہ یہ سوچ کر پھولے نہیں سماتے کہ ہم آزاد ہیں اور ہندوستانی مسلمان غلام ہیں اور یہ کہ محض آزاد ہو جانے کی وجہ سے ہماری سماجی حیثیت اور ہمارا سیاسی اور تہذیبی شعور ان سے زیادہ بلند ہے۔

خیر یہ تو ٹھیک ہے کہ ہندوستانی مسلمان پاکستانی مسلمانوں کی طرح آزاد نہیں ہیں لیکن یہ محض مغالطہ ہے پاکستانی مسلمان ذہنی اعتبار سے ان سے بڑھے ہوئے ہیں۔ ہاں ہندوستانی مسلمان غلام ہیں لیکن تماشہ تو یہی ہے کہ غلام ہونے کے باوجود ان کا سیاسی اور ملی شعور زیادہ ترقی یافتہ اور پختہ ہے اور ان کا کردار اور ذہنیت میں وہ خرابیاں اور وہ چھچھورا پن پیدا نہیں ہوا ہے جو پاکستانی مسلمانوں کی ذہنیت اور کردار میں اب پیدا ہو گیا ہے۔ آزادی ہمیشہ خوش گوار اثرات مرتب نہیں کرتی۔ اس وقت پاکستان کے مسلمان اور ہندوستان کے ہندو دونوں ایک ہی مرض میں مبتلا ہیں۔ ان کی کیفیت کچھ نو دولتوں کی سی ہو گئی ہے۔ فرق اتنا ہے کہ ہندوؤں نے قومی تعمیر کا کچھ بندوبست بھی کیا ہے اور پاکستانی مسلمانوں نے صرف ڈینگیں مارنے پر قناعت کی ہے..... ''

ہندوستان کے مسلمانوں کو اس وقت بھی غلام کہنا نادرا تھا اور مبنی برزمین حقائق سے دور کی بات لیکن پاکستانی مسلمانوں کی صورت حال میں فرق پڑا ہے تو اتنا کہ ڈینگیں مارنے کی جس عادت کا مصنف نے ذکر کیا ہے، وہ پختہ ہو کر ''تہذیبی نرگسیت'' میں ڈھل گئی ہے جو اس وقت ہماری قومی کیفیت کی آئینہ دار ہے۔

آغاز کار کے اس دور کے یہ تمام مضامین نکھرے اور ستھرے ہیں۔ ان کی سب سے بڑی خوبی، تنقیدی انکشاف سے زیادہ ان کا رواں اور صاف اسلوب بیان ہے جس میں نہ ژولیدہ بیانی ہے اور نہ اصطلاحوں کا وفور۔ تنقید کا انداز بے ادب سے قربت رکھنے کی وجہ سے ادبیت کا حامل ہو جاتا ہے۔ کتابوں اور فن پاروں کے متن کی دید و دریافت سے سروکار رکھنے سے زیادہ ان کا مطمح نظر، اس زمانے کے عام انداز کے مطابق، لکھنے والے کی فکری و ذہنی بالیدگی اور اس کے تصورات سے خاص دل چسپی رکھتا تھا اور اکثر و بیش تر ان ہی سے الجھنے کو تنقیدی منصب کی تکمیل سمجھتا تھا۔ کرشن چندر پر معاندانہ مضمون اس رجحان کی مثال ہے۔ کرشن چندر کے تصورات کی خرابیاں ہم پر اچھی طرح سے ہویدا ہو جاتی ہیں لیکن یہ سوال اپنی جگہ رہ جاتا ہے کہ ان سب کے باوجود کرشن چندر کے بعض افسانے پھر بھی کامیاب کیوں ہیں، خاص طور پر وہ افسانے جن کی پسندیدگی کا اعلان مصنف نے بھی کیا ہے۔

تنقید کا یہی انداز ان کو جڑوں کی جستجو اور ثقافتی معاملات کی طرف لے جاتی ہے۔ وہ ان عناصر کو ادب میں کارفرما دیکھتے ہیں اور ان پر روانی کے ساتھ تبصرہ کرتے ہیں۔ ان مضامین میں آج کے حساب سے یہ خاص بات نظر آتی ہے کہ پاکستانی اور اسلامی ادب کا نعرہ ان کو کسی قسم کے exclusionism کی طرف نہیں لے جاتا جہاں ابن انشا کے مطابق اسلام

کا وہ دائرہ واقع ہے کہ جس سے لوگوں کو خارج کیا جاتا ہے۔ ان معاملات پر اصرار اور ان کے دائرے میں کارفرمائی آج ہمارے لیے بے زاری کا سبب بن سکتی ہے مگر یہ بڑی حد تک اس دور کے ان تقاضوں کا نتیجہ ہے جن کے تحت یہ مضامین لکھے گئے، خاص طور پر وہ مضامین جو آزاد و خود مختار ہونے کے بجائے کسی نوع کی جوابی حیثیت یا response رکھتے ہیں۔

مختلف رسالوں میں بکھرے رہ جانے کی وجہ سے یہ مضامین فوری اشاعت کے بعد مزید زیرِ بحث نہیں آئے۔ اگر یہ کتابی صورت میں شائع ہو جاتے تو انتظار حسین کو اس دور کے اہم ترین نقادوں کی صف میں جگہ دلانے میں کامیاب ہو جاتے، گوکہ وہ افسانہ نگاری میں نام کما رہے تھے۔ ان مضامین میں بعد کے دور کے اہم تر مضامین کی سی بصیرت اور ادبی اسلوب کی کامیاب آمیزش نہیں ہے جن کی بدولت شمس الرحمٰن فاروقی نے ان کو اس درجے اہم نقاد قرار دیا ہے۔ استناد کی وہ منزل ابھی دور ہے۔ اور اس راستے سے چل کر تو نہیں آنے والی......

اپنے ابتدائی مضامین کے ساتھ سب سے زیادہ سفاک سلوک مصنف نے خود کیا ہے۔ انھوں نے اس پورے دور کے تمام تر تنقیدی سرمائے کو مسترد کر ڈالا ہے۔ ان مضامین میں جو مباحث اٹھائے گئے تھے اور بحث میں جوش و جذبہ تھا، وقت کے ساتھ ٹھنڈے پڑ گئے اور مصنف نے جو نقطۂ نظر اختیار کیا تھا، وہ اس پوزیشن پر قائم نہیں رہا۔ اسی لیے ایسے مضامین کا rejection واضح ہے۔ ''چراغوں کا دھواں'' میں عسکری صاحب کے حوالے سے واقعہ لکھا ہے کہ ان کے ایک پرانے مضمون کی طرف توجہ دلائی گئی جو ایسے پرانے رسالے میں شائع ہوا تھا اور ایک کباڑی کے ذریعے سے ہاتھ لگا۔ عسکری صاحب نے کہہ دیا کہ مضمون بھی کباڑی ہی نے لکھا ہوگا۔ اس واقعے پر انتظار صاحب نے تبصرہ کیا ہے کہ اگر سرقہ قرار دیا جانے کا ڈر نہ ہوتا تو وہ بھی اپنے بعض مضامین کے بارے میں یہی کہتے۔ ہم اندازہ لگا سکتے ہیں کہ اس بے نام کباڑیے نے عسکری صاحب ہی کے نہیں، انتظار حسین کے بھی کئی ایک مضمون لکھ چھوڑے تھے۔ اس کباڑیے کا نام شاید گزرا ہوا زمانہ ہے۔

یا پھر شاید وہ کباڑی اندھا ہے۔

حواشی

(۱) خلیل الرحمٰن اعظمی، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، علی گڑھ، ۱۹۵۷ء۔

(۲) باجرہ مسرور کا نوٹ مضمون کے ساتھ شائع ہوا۔

(۳) کرشن چندر کے بارے میں اچھے تجزیاتی مطالعے کم ہی دیکھنے کو ملتے ہیں، اس لیے بعد میں آنے والی تحریروں کے باوجود محمد حسن عسکری کے مضمون کی اہمیت دو چند ہے۔
محمد حسن عسکری، اردو ادب میں ایک نئی آواز، ساقی، دہلی، اگست ۱۹۴۱ء۔
وارث علوی، کرشن چندر کی افسانہ نگاری، مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل مرتبہ گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۱ء۔

(۴) قرۃ العین حیدر، دیکھو عزیز احمد کے بارے میں، مشمولہ ''داستان عہد گل''، مرتبہ آصف فرخی، مکتبہ دانیال، کراچی، ۲۰۰۲ء۔

(۵) اس قضیے کے محرکات و عوامل جو بھی رہے ہوں، اس معاملے کے ادبی رُخ کے لیے دیکھیے: انتظار احمد صدیقی، ایک مختصر خیال، پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، لاہور ۱۹۸۷ء۔

(۶) محمد حسن عسکری، ایک بلندی ایک پستی، مشمولہ وقت کی راگنی، مکتبہ محراب، لاہور، ۱۹۷۹ء۔ اس مضمون کی اوّلین اشاعت کی تاریخ ۱۹۳۹ء ہے۔

●○●○●○●

افسانہ نگار بطور ناقد

پرندہ جیسے ہوا میں اڑان بھر رہا ہو اور اس کا سایہ زمین پر اس کے ساتھ ساتھ چلتا جائے __ تنقید کا سفر بھی انتظار حسین کے افسانے کے ساتھ قدم ملا کے چلتا رہا ہے، لیکن فاصلے کے ساتھ۔ انتظار حسین کی طویل ادبی ریاضت میں افسانہ پوری طرح حاوی اور نمایاں رہا ہے لیکن تنقید بھی اپنی جگہ کارفرما رہی ہے اور اپنے متعین راستے پر چلتی رہی ہے۔ اس تنقیدی عمل کی اپنی اہمیت بھی کچھ کم نہیں اور پھر یہ اس لیے بھی اہم ہے کہ انتظار حسین کے ذہنی سفر اور تخلیقی وژن کو سمجھنے میں مددگار ثابت ہوتی ہے۔ اور یہ دونوں عناصر ایک دوسرے سے پوری طرح الگ کر کے نہیں دیکھے جا سکتے۔

تنقید اور افسانے میں انتظار حسین کے ہاں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ وہ اوپر تلے پیدا ہوئے۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ تنقید پہلوٹی کی ہے، افسانہ بعد میں نمودار ہوا۔ پہلے تنقیدی مضمون کا محرک مشہور افسانہ نگار اور کرشن چند کے چھوٹے بھائی، مہندر ناتھ سے ملاقات نے فراہم کیا جو ریوتی سرن شرما کے توسط سے ہوئی۔ ''جستجو کیا ہے؟'' میں انھوں نے اس حوالے سے لکھا ہے:

''ڈیڑھ دو گھنٹے کی ملاقات میں، مَیں یہ سمجھنے لگا کہ پہلے سے ملاقات چلی آتی ہے، جیسے واقعی دوستی کا رشتہ قائم ہو گیا ہو۔ انھی دنوں ان کے افسانوں کا مجموعہ ''چاندی کے تار'' کے نام سے شائع ہوا تھا۔ اسے میں نے ان کی طرف سے سوغات جانا۔ گھر جا کر پڑھا۔ یوں بھی اچھے تھے۔ اس خوشگوار ملاقات کے ساتھ میل کھا کر اور بھی اچھے ہو گئے۔ میں تنقید لکھنے کے لیے ویسے ہی پر تول رہا تھا۔ سوچا کہ اسی کتاب سے بسم اللہ کی جائے اور مضمون فوراً ہی چھپ بھی گیا۔ بمبئی کے ہفتہ وار پرچہ ''نظام'' میں۔۔''

لیجیے، بسم اللہ ہی غلط ہو گئی۔ قیمت ہوا کہ یہ مضمون چھپ کر بھی پھر ناپید ہو گیا۔ چھوٹے بھائی کے بجائے بڑے بھائی کو انتظار حسین کی تنقید کا موضوع بنتا تھا اور ایک بار سے زیادہ چھری تلے آتا تھا۔

اسی باب میں آگے چل کر افسانے کے آغاز کے بارے میں بھی لکھا ہے:

''اردگرد یہ فضا دیکھ کر میں نے ایک روز قلم سنبھالا۔ لکھنے بیٹھ گیا۔ جب لکھ چکا تو میں نے رک رک کر اپنی تحریر کو پڑھا۔ ارے یہ تو میں نے افسانہ لکھا ہے۔ تب مجھے احساس ہوا کہ میں ادب میں کہاں کہاں منھ مار رہا ہوں۔ میں اگر کچھ لکھ سکتا ہوں تو وہ افسانہ ہے۔۔۔''

اس دور کے مضامین موضوعات کے اعتبار سے اس زمانے کی مجموعی فضا کے عکاس ہیں اور ان میں پاکستانی ثقافت،

پاکستانی شناخت، ادیب کے فرائض اور ذمے داریاں، ادبی رجحانات اور فسادات کے افسانے نمایاں ہیں۔

پاکستانی شناخت، فسادات، اسلامی تہذیب و ادب کا شور ابھی تھمنے بھی نہ پایا تھا کہ انتظار حسین کی تنقیدی لغت میں ایک نئی اصطلاح کا اضافہ ہوا۔ نئی پود۔ یہ ایک نئی نسل کی طرف سے اپنی آمد کی اطلاع تھی اور اس کے ساتھ بعض پرانے تصورات کی بساط لپیٹے جانے کا اشتباہ جو اس سے پچھلی نسل کے لیے اہم سروکار تھے۔ نئی نسل کا تصور اس عنوان سے بھی مترشح ہوتا ہے جو انھوں نے ترگنیف کے ناول کے ترجمے کے لیے اختیار کیا، لیکن اس کا بڑا باضابطہ اعلان ان کے مضمون ''پرانی نسل کے خلاف ردعمل'' میں ملتا ہے۔[۳] اس رسالے کی ادارت میں ناصر کاظمی شامل تھے اس لیے اس قسم کے اعلانات کی اشاعت میں سہولت تھی۔ یہ مضمون اپنے وقت میں timely ضرور رہا ہوگا، مگر اب یہ تنقیدی کم اور بیان بازی زیادہ معلوم ہوتا ہے۔

انتظار حسین کے تنقیدی عمل کے رواں بہاؤ میں یہ خوبی ہے کہ وہ اس طرح کے time-bound معاملات میں لمبی مدت کے لیے پھنس کر نہیں رہ جاتے اور ایک وقت آنے کے بعد ان سے آگے نکل آتے ہیں۔ یہ تصورات انھوں نے پوری شد و مد سے اٹھائے اور ان پر بہت زور دیا لیکن انھوں نے اسے ادبی قدر و قیمت کے تعین کے لیے مستقل معیار نہیں بنایا اور یوں اپنی تنقید کی آزادی روی برقرار رکھی جو ان کے افسانوی تجربے کے پیچھے پیچھے چلتی رہی۔

اب اتنے برس بعد پاکستانی ادب کی علیحدہ شناخت کو ٹٹول ٹٹول کر پہچاننے سے آغاز کار پر تعجب ضرور ہوتا ہے لیکن یہ شاید اس وقت کے حالات کا تقاضا تھا۔ پاکستانی ادب کی شناخت کہاں سے کی جائے اور کیسے، ملک کی جغرافیائی حد بندیاں واضح ہیں۔ مگر تاریخی اعتبار سے کیا ہوں، ماضی کے ادب سے رشتہ کیا ہے اور اسلامی ادب کیا چیز ہے، پھر نئے ادب کے نمونے کیسے سامنے آرہے ہیں، یہ سوالات یہاں نفس مضمون فراہم کرتے ہیں۔ آج کے اعتبار سے مجھے زیادہ قابل اعتبار یہ بات معلوم ہورہی ہے کہ مصنف کا رویہ INCLUSIVE ہے، وہ حد بندیاں قائم کرنے کا قائل نہیں۔ اسلامی ادب کے مطالبے کے نام پر وہ دلیل دیتے ہیں کہ اس کا مطلب، اب تک تخلیق کیے جانے والے ادب کو مسترد کرنا ہرگز نہیں ہوسکتا:

''توانا قومیں اپنے گرد حصار کھینچ کر نہیں بیٹھا کرتیں، انھیں تو تازہ ویرانے کی ہر دم تلاش رہتی ہے اور جہاں بھی نفوذ کرنے کا موقع ملتا ہے وہ نفوذ کرتی ہیں اور چیزوں پر اپنی مہر ثبت کرتی ہیں۔ لیکن جب ایک قوم کی بڑھنے پھیلنے کی قوت ختم ہو جاتی ہے تو پھر سکڑنے سمٹنے کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ وسوسے اور اندیشے پیدا ہوتے ہیں۔ وسوسوں اور اندیشوں کے ساتھ حصار کشی اور قلعہ بندی کی ضرورتیں پیدا ہوتی ہیں، تنگ نظری اور تعصب کی لعنتیں آتی ہیں۔۔''[۴]

یہ فقرے ریڈیو پاکستان کے پروگراموں سے ٹھمری اور دادرا خارج کیے جانے کے بارے میں احکامات پر لکھے گئے ہیں، لیکن یہ آج کی ذہنی فضا میں بھی یاد رکھے جانے کے لائق ہیں۔

اسی طرح آگے چل کر انھوں نے ماضی کی ادبی روایت سے رشتہ قائم رکھنے پر زور دیا ہے:

''ایک شان دار پاکستانی ادب کی تعمیر کے لیے زمین یوں تیار کی جاسکتی ہے کہ ہم اپنے ادبی ماضی کو پختگی بخشیں۔ اس کے جو انجر پنجر ڈھیلے ہیں، انھیں ٹھونک پیٹ کر درست کریں اور جو اجزا تتر بتر ہیں انھیں جمع کرکے ایک ترتیب میں لائیں۔۔''[۵]

یہاں وہ تلسی داس کی رامائن کی مثال دیتے ہیں اور اصرار کرتے ہیں کہ اس کا رشتہ جتنا ہندی سے ہے، اس سے زیادہ اردو سے ہے۔ لیکن یہ آوازیں بھی صدا بصحرا ثابت ہوئیں اور ان پر خاطر خواہ عمل نہیں کیا گیا۔ بلکہ جس انداز نظر کی مخالفت یہاں کی گئی ہے، وہ ان تمام برسوں میں پاکستان میں پختہ سے پختہ تر ہوتا چلا گیا، یہاں تک یہ مضمون اب حیران کن معلوم ہوتا ہے۔ خود انتظار حسین کے ہاں ماضی کی بازآفرینی کا عمل فزوں تر ہوتا گیا اور اس ماضی کی پہچان اور اس تک دسترس کے لیے ایک اہم ذریعہ۔

پاکستانی ادب کے ممکنہ خدوخال سے زیادہ بڑا نزاعی مسئلہ فسادات کے افسانے ثابت ہوتے ہیں جن کے بارے میں انتظار حسین کا رویہ زیادہ سخت ہے اور وہ حالات یا جذبات کی رو میں بہہ جانے کو دلیل ماننے کے لیے نہیں تیار۔ فسادات کو موضوع بنا کر لکھے جانے والے افسانوں کا پورا جنگل اُگ آیا تھا۔ اس جنگل کو کاٹتے چھانٹتے وہ اس موضوع کے فتنی اور ترقی پسند افسانہ نگاروں کے سرخیل کرشن چندر تک جا پہنچے اور وار کرنے سے باز نہیں آئے۔

فسادات کے افسانے اس موسم کے فصلی پھل تھے اور ان کی بہتات ہونے لگی۔ تقسیم ہند کے ساتھ انتقال آبادی اور قاعدے قانون کے خاتمے نے وحشت و بربریت کے جن مظاہر کو جنم دیا، لامحالہ ان کا ادبی اظہار ہوتا تھا۔ یہ افسانے ایک عجیب و غریب انسانی دستاویز ہیں جس کی سماجی و تاریخی معنویت بھی ہے اور ادبی بھی۔ ہندوستانی عالم الوک بھلا نے چار ضخیم جلدوں میں اس موضوع پر لکھے جانے والے افسانوں کا انتخاب انگریزی ترجمے میں شائع کیا۔[۷] اس سے قبل، ممتاز شیریں "ظلمتِ نیم روز" کے نام سے اردو میں ایسا انتخاب تیار کر چکی تھیں لیکن اس کی اشاعت کی نوبت ان کے انتقال کے بعد آئی۔[۸] انتظار حسین کے لیے یہ موضوع بہت اہم رہا اور وہ اس سے پوری طرح وابستہ ہوئے، مگر اپنے نقطۂ نظر کے ساتھ۔ ان کے نقطۂ نظر کے فکری و ادبی ماخذ محمد حسن عسکری اور ممتاز شیریں تک تلاش کیے جا سکتے ہیں۔

محمد حسن عسکری نے "سیاہ حاشیے" میں منٹو کے افسانوں کو سچی ادبی تخلیقات قرار دیا اور لکھا کہ "اسی لیے یہ افسانے ہمیں اخلاقی طور پر چونکاتے ہیں۔" لیکن انھوں نے یہ اصرار بھی کیا کہ:

"فساد ادب کا موضوع نہیں ہیں۔۔۔"[۸]

عسکری کے اس sweeping remark پر بہت لے دے ہوئی۔ لیکن اس نکتے کو پورا سیاق و سباق میں سمجھا نہیں گیا، حالاں کہ ان کا بنیادی استدلال یہ تھا کہ

"اب تک اردو میں فسادات پر جو افسانے لکھے گئے ہیں ان میں اکثر وبیش تر چند مخصوص خیالات کی حمایت کے لیے لکھے گئے ہیں۔"[۹]

اسی طرح منٹو پر مختصر سے مضمون میں ان کا یہ نکتہ مجھے آج کے حوالے سے ایک بار پھر توجہ کے قابل معلوم ہوتا ہے جب ہم دہشت گردی کے اثرات کو ادب کا موضوع بنتے ہوئے دیکھنے کے عادی ہوتے جا رہے ہیں۔ عسکری نے لکھا:

"ہمارے افسانہ نگار ظلم کے صرف معاشری پہلو کو دیکھتے ہیں۔ ظالم اور مظلوم کی اندرونی زندگی سے ظلم کو کیا تعلق ہے اس سے انہیں کوئی دل چسپی نہیں۔ ہمارے افسانہ نگار تلواریں اور بندوقیں تو بیسیوں دکھاتے ہیں، کاش ان تلواروں اور بندوقوں کے پیچھے جیتے جاگتے ہاتھ اور سامنے جیتے جاگتے سینے بھی ہوتے!۔۔۔"[۱۰]

ممتاز شیریں تفصیلی جائزہ لیتے ہوئے ان افسانوں کی نشان دہی کرتی ہیں جو ان کو ادبی نقطۂ نظر سے بہتر معلوم

ہوئے، اور پھر ان فارمولوں اور رویوں کی شکایت کرنے لگتی ہیں جو شعوری طور پر اور سیاسی وفاداری کے تحت لکھے گئے۔ اس ضمن میں سب سے بڑی مثال ان کو کرشن چندر کی نظر آتی ہے۔ جب ترازو ہاتھ میں لے کر ایک مساوی تقسیم کے تحت بربریت کو برابر، برابر بتائے جا رہے ہیں۔ اس کے باوجود شکایت کا موقع بھی آتا ہے۔ ''ترازو بہت احتیاط سے پکڑی گئی ہے لیکن اس کے باوجود ایک پلڑا ذرا جھک گیا ہے ــــ اور بڑا غلط ــــ کیونکہ پاکستان کی سرحد پار کرنے کے بعد مظالم کی تفصیلیں پھیکی پڑ گئی ہیں۔۔۔''

فسادات کے موضوع پر انتظار حسین کا تنقیدی رویہ پہلی نظر میں عسکری اور ممتاز شیریں کی توسیع معلوم ہوتا ہے۔ فسادات کے افسانوں پر مضمون لکھتے ہیں، تو وہ ''پروپیگنڈائی پہلو'' کو عنوان کا جزو بنا لیتے ہیں اور آغاز ہی اس سوال سے کرتے ہیں:

''فسادات کے افسانوں کے بارے میں سب سے پہلا اور بنیادی سوال یہ ہے کہ وہ فسادات کے افسانے ہیں یا نہیں۔۔۔''[۱۲]

یہ سوال اٹھا کر وہ عسکری کی طرح فسادات کے افسانوں کو ادب ماننے سے یکسر انکار نہیں کرتے۔ لیکن وہ اس سوال کو ایک اور طرف لے جاتے ہیں جس کو خود انھوں نے پوری طرح ترقی نہیں دی اور develop نہیں کیا۔ یہ کہ:

''فسادات کے بارے میں جو افسانے لکھے گئے ہیں وہ زیادہ تر فسادات کے ایک ٹکڑے کے بارے میں لکھے گئے ہیں۔۔۔''[۱۳]

ان کے نزدیک ''جس چیز کو ہم فسادات کہتے ہیں، وہ ایک پیچیدہ قومی واقعہ ہے، اور کشت و خون اس کا ایک جزو۔ وہ اس بات کی تفصیل میں نہیں جاتے لیکن اب ہم دیکھ سکتے ہیں کہ لوک بھلا نے اپنے ضخیم انتخاب کا دائرہ کار ۱۹۴۷ء تک نہیں رکھا بلکہ اس کو بہت آگے تک لے کر چلے۔ اسی طرح وزیرہ زمین دار کے بہت اہم تاریخی و عمرانی تجزیے میں اس وقت نظر آنے والی تقسیم بھی The Long Partition ٹھہرتی ہے جس کے مضمرات چلتے رہتے ہیں۔

انتظار حسین اس مضمون میں علیحدہ افسانوں کے بارے میں جابجا ممتاز شیریں کی رائے سے اجتناب برتتے ہیں مگر سخت ترین فقرے کرشن چندر کے واسطے ہیں۔ وہ کرشن چندر کو مبلغ بھی قرار دیتے ہیں اور مسلمان عورتوں کے کردار پر حملہ کرنے والے۔۔

''پنجاب پر پہلی قیامت تو یہ ٹوٹی کہ اس کا بٹوارہ ہو گیا۔ دوسری قیامت یہ ٹوٹی کہ کرشن چندر نے اسے سیاسی اسٹنٹ کے طور پر استعمال کیا۔۔۔''[۱۴]

یہی سلوک آگے چل کر انھوں نے خواجہ احمد عباس کے ساتھ روا رکھا۔

''اردو افسانے کی تاریخ میں وہ دن بڑا منحوس تھا جب احمد عباس نے افسانہ لکھ کر اردو کے قارئین کا مذاق خراب کرنا شروع کیا تھا۔۔۔''[۱۵]

یہاں قدرت اللہ شہاب اور ان کا ''یا خدا'' کرشن چندر کے واضح اثرات کے باوجود بچ نکلتا ہے جب کہ کرشن چندر فرقہ پرست ٹھہرتا ہے ــــ جو کرشن چندر کے خراب رویے کی ابتدا و آغاز کھوجتے ہوئے وہ ان کے اس وقت کے مشہور و معروف افسانوں تک جاتے ہیں اور ایک طویل تجزیے کا موضوع بناتے ہیں۔ اس خرابی کی جڑ وہ فطرت اور انسان کے بارے میں ان کے تصور میں بہر نوع ڈھونڈ ہی لیتے ہیں اور اس سے آخری نتیجہ اخذ کر لینے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں:

''کرشن چندر اپنی انتہائی بلندی کو چھونے سے پہلے ہی زوال کی سمت مائل ہو گئے اور یوں ''نیا زمانہ'' بمبئی کو ایک ہول ٹائمر افسانہ نگار کی خدمات بھی حاصل ہو گئیں۔ میں نے ابھی ''جذباتی ہنگامہ آرائی'' کا جملہ استعمال کیا تھا۔ یہ دراصل کرشن چندر کے افسانوں کا مخصوص عیب ہے۔۔۔''[۶]

ظاہر ہے کہ یہ محض ادھوراسچ ہے اور مسترد کا ٹھپہ لگانے کی جلدی میں انتظار حسین ''وہ فرلانگ لمبی سڑک'' اور ''زندگی کے موڑ پر'' جیسے افسانوں کو بھی دریابُرد کرنے پر تلے نظر آتے ہیں (جن کے بارے میں محمد حسن عسکری کے ابتدائی دور کا وہ مضمون اب تک شاید سب سے اچھا apprecition ہے) اس طرح کا اتاؤلا پن، ایک نوع کی بے صبری اور فیصلہ صادر کرتے ہوئے تیکھے فقرے اس دور کے مضامین میں جابجا ابھرنے لگتے ہیں۔ انتظار حسین خراب افسانوں کو خراب ان کی نظریاتی بنیادوں پر کہہ رہے ہیں، اور اس طرح خود بھی ایک نظریاتی positioning کے مُرتکب ہو رہے ہیں۔ جس طرح ممتاز شیریں بھی تکنیک کا سارا تنوع اس وقت بھول جاتی ہیں جب کرشن چندر کی خرابیاں گنوانے پر آتی ہیں۔ اسی طرح انتظار حسین کی شکایت بھی دراصل اس دور کے ترقی پسند رویّے سے ہے جسے وہ قبول نہیں کرتے، بلکہ اس سے پرخاش رکھتے ہیں۔ کبھی وہ ان کو اسلام دشمن نظر آتی ہے اور کبھی پاکستان مخالف۔ وقت کے ساتھ ساتھ ترقی پسند تحریک کا زور بھی ٹوٹ گیا اور اس کی مخالفت کا سیلاب بھی تاریخ کا حصہ بن گیا۔ جو بات باقی رہ گئی، وہ محض اتنی کہ ادبی معاملات پر کس ادیب نے کیا رویّہ اختیار کیا۔ اسی طرح انتظار حسین نے تنقیدی مضامین میں جو رویّہ اختیار کیا، وہ اس دور کی پیداوار تھا اور اس دور کے تقاضوں تک محدود۔ ان کے حق میں بہتر ہوا کہ وہ اس سے آگے نکل آئے۔ ماضی کے یہ سائے ان کے سفر میں شامل ہیں مگر اس پر حاوی نہیں۔ وقت کے ساتھ وہ parochial رویّوں سے دور ہو گئے اور ادب کے بارے میں ان کے تصور میں لچک اور ہمہ گیری آ گئی۔ اور یہ اسی دوران ہوا جب وہ افسانے کی ان دیکھی، ان جانی گہرائیوں میں اتر چکے تھے۔ افسانے میں انتظار حسین کے سفر کا سب سے زیادہ خوش گوار اثر ان کی ادبی تنقید پر پڑا، جس کا ثمرہ ''علامتوں کا زوال'' جیسی اہم کتاب ہے۔

انتظار حسین کے تنقیدی مضامین کا پہلا مجموعہ ''علامتوں کا زوال'' ۱۹۸۳ء میں شائع ہوا۔[۷] یعنی اس وقت جب ان کو تنقیدی منصب پر عمل درآمد کرتے ہوئے کافی عرصہ بیت چکا تھا۔ اس عرصے میں ان کے تنقیدی مزاج میں تاکید کی جگہ تحسین وتعبیر نے لے لی اور وہ نظریات سے بڑھ کر تجربات کے قائل ہو گئے۔ افسانہ اب بھی ان کی دل چسپی کا محور رہا اور جس طرح کے افسانے وہ خود لکھ رہے تھے۔ اس نے ان کی پسند ناپسند کے معیار متعین کیے۔ یوں انتظار حسین کی تنقید ان کی تخلیق سے اور گہرائی کے ساتھ پیوستہ نظر آنے لگی۔

اپنی تنقیدی روش میں آہستہ آہستہ لیکن واضح تبدیلیوں کے نمودار ہونے کا احساس خود مصنف کو بھی ہے۔ چناں چہ کتاب کے مختصر ابتدائیے کو وہ ''معذرت'' کا عنوان دیتے ہیں، اس وضاحت کے ساتھ کہ ''کاٹ کٹ چھنٹ کر جو مضمون بچے ہیں وہ پیش خدمت ہیں۔۔'' وہ لکھتے ہیں:

''میں نے اب تک جو غلط سلط مضامین لکھے ہیں ان سب کو شمار میں نہیں لایا ہوں۔ نہ یہ سوچ کر انتخاب کیا ہے کہ میری ادبی زندگی کے سب سال اس میں سمٹ آئیں۔ کچھ تو تلاش کے باوجود مجھے دستیاب نہ ہوئے۔ زیادہ مضامین کو میں نے رد کر دیا، کچھ یہ سوچ کر کہ یہ تو اس وقت کی بات تھی، رات گئی، بات گئی، کچھ یہ سوچ کر کہ اس ردعمل میں یا اس رائے میں تو بہت ادھ کچرا پن ہے۔ کچھ یہ سوچ کر اب جو میرے ردعمل ہیں، ان میں اور ان میں تفاوت بہت ہو گیا

ہے۔۔۔"[18]

اس وضاحت کی ضرورت آخر کیوں پیش آئی؟ اس قسم کی معذرت نہ تو وہ مضامین کی دوسری کتاب کے آغاز میں کرتے ہیں اور نہ تیسری کتاب میں۔ بلکہ دوسرے مجموعے میں تو کوئی پیش لفظ موجود نہیں اور تیسری کتاب میں صفحے بھر کی مختصر تحریر۔ اس طرح مزید کسی تاویل کے بغیر وہ اپنے تنقیدی عمل کے اس اضافی بوجھ سے نجات حاصل کر لیتے ہیں جو وہ گزشتہ وقت سے اٹھائے ہوئے تھے۔

''علامتوں کا زوال'' میں شامل مضامین نسبتاً طویل عرصے (تیس سال سے زائد) میں لکھے گئے اس لیے ان میں ذہن کو جلا بخشنے والی بصیرت، غیر معمولی richness اور ٹھہراؤ سا آ گیا ہے، اور پھر اسلوب کی تخلیقی شان مستزاد۔ اس لیے یہ کتاب ان کے دیگر مجموعوں کے مقابلے میں زیادہ وقیع معلوم ہوتی ہے۔ اسی لیے اس کتاب کی جگہ کتابوں کی الماری میں انتظار حسین کے افسانوں کے مجموعوں کے ساتھ ہے، کسی نچلی شیلف پر نہیں۔

اس مجموعے میں دو انواع کے مضامین شامل ہیں۔ پہلے حصے میں ادب، افسانے اور ڈرامے سے متعلق مضامین شامل ہیں جو ادبی معاملات سے ایک انتہائی غیر رسمی اور تخلیقی انداز کے ساتھ معاملہ کرتے آئے ہیں۔ ان کے بعد فردیات کے ذیلی عنوان سے بعض اور لکھنے والوں پر انفرادی تجزیے شامل ہیں، اور ان میں بھی الف لیلہ کے علاوہ غالب اور انیس بھی آتے ہیں، احمد مشتاق اور کشور ناہید بھی۔ یعنی بہت دور کی مسافت طے کر کے گھر کی طرف آئے ہیں۔

پہلے حصے میں کم از کم پانچ مضامین جو اپنی مثال آپ ہیں، تنقید کے ایک نئے انداز کے حامل اور انکشاف کے ایسے اجالے سے لبریز کہ ادب کو پڑھنے اور دیکھنے کے نئے راستے سجھائی دینے لگیں__ اجتماعی تہذیب اور افسانہ، نیا ادب اور پرانی کہانیاں، ہمارے عہد کا ادب، بکرم بیتال اور افسانہ، افسانے میں چوتھا کھونٹ۔ یہاں ان مضامین کا خلاصہ پیش کرنا مقصود ہے اور نہ تفصیلی تجزیہ، سوائے اس ایک بات کی نشان دہی کے کہ یہ مضامین افسانے اور افسانے میں زندگی کو ایک نئے طریقے سے دیکھنے پر تیار کرتے ہیں۔ حالاں کہ ان میں کوئی منشور ہے نہ انقلاب کا نعرہ اور نہ ادبی تحریک کی تڑک بھڑک لیکن بڑی دھیرج کے ساتھ یہ آپ کو مصنف کے اپنے طرز احساس سے مانوس کر دیتی ہیں جہاں سے یہ زمین و آسمان بدلے ہوئے نظر آنے لگتے ہیں۔ یہ مضامین مختلف اوقات میں لکھے گئے ہیں اور مختلف تقاضوں کے تحت۔ ان کو نہ تو ایک دوسرے سے منسلک قرار دیا جا سکتا ہے اور نہ متحد الخیال۔ ان میں اگر کوئی چیز مشترک ہے تو ان کا اپروچ اور اس کی تہہ میں موجود نظامِ اقدار۔ اگر غور سے جائزہ لیا جائے تو ان کے معنیاتی فریم ورک کا مرکز تہذیب کا تصور ہے۔ یہی تصور کائنات میں آدمی کے مقام کو متعین کرتا ہے اور وقت کے ساتھ بدلنے پر مائل یا مجبور ہو جاتا ہے۔ تہذیب کے اس تصور سے ہی کہانی بھی جڑی ہوئی ہے اور اسی طرح رد یہ تغیر ہے۔ کہانی کے دامن میں معاصر افسانے بھی نظر آتے ہیں اور پرانی داستانیں بھی بلکہ ستم ظریفی تو یہ ہے کہ اردو کے افسانوں سے زیادہ عصری اور معنی خیز یہ پرانی داستانیں معلوم ہونے لگتی ہیں۔ ہمیں خبر بھی نہیں ہوتی کہ یہ کایا کلپ کب اور کیسے ہوگئی۔ پتہ اس وقت چلتا ہے جب افسانے پڑھتے پڑھتے ایک صبح ہم داستان کی جون میں اپنے آپ کو پاتے ہیں۔

اس مضامین سے کسی بھی قسم کے مربوط یا باقاعدہ فکری نظام کی توقع تو ظاہر ہے کہ زیادتی ہوگی، لیکن ان میں موجود مشترک حوالوں سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ افسانے کے تار و پود میں رچ بس جانے کے لیے پہلے تہذیب سے دو چار ہونا

ضروری ہے۔ ''اجتماعی تہذیب اور افسانہ'' میں سماجی مظاہر میں افسانے کی جڑیں تلاش کرتے ہوئے وہ بہت دور نکل جاتے ہیں۔ ''تہذیبی زندگی کی سالمیت سلامت نہ رہے اور مربوط معاشرہ باقی نہ رہے تو اس کا اثر افسانے پر بھی پڑتا ہے۔ پھر افسانہ اجتماعی احساس کا حامل نہیں رہتا اور اس کی اپیل اتنی ہمہ گیر نہیں ہوتی کہ اسے قبول عام کی سند مل جائے۔۔۔'' تہذیبی معنویت کی جستجو ماضی کی طرف لے جاتی ہے اور حال کو مسترد کیے بغیر وہ ماضی سے تعلق قائم کرنا چاہتے ہیں۔ ''نیا ادب اور پرانی کہانیاں'' میں یہ تعلق کیلے کا وہ پتہ بن جاتا ہے جسے توڑنے کے لیے حل گزشتہ میں شب عاشور کو شہر کی طوائفیں جایا کرتی تھیں۔ اب باغ دور ہے اور رفتگاں کا سراغ پانا لازم۔ اس مشکل میں افسانہ کیا مدد کرسکتا ہے؟ افسانہ جو ماضی سے بچھڑ چکا ہے اور خود مشکل کا شکار ہے۔

''افسانے کا مستقبل تاریک ہے اس لیے کہ دنیا میں درخت کم ہوتے چلے جارہے ہیں اور آدمیوں کی بھیڑ بڑھتی چلی جارہی ہے۔ ایسی دنیا میں جہاں آدمی ہی آدمی ہوں صحافت پیدا ہوسکتی ہے۔ شعر اور افسانہ پیدا نہیں ہوسکتے۔۔۔''[19]

لیکن نیم کا پیڑ اس مضمون کے آخر ہوتے ہوئے وہ باہر ہی نہیں اپنے اندر بھی تلاش کر لیتے ہیں اور اعلان کردیتے ہیں کہ میرا کٹ منٹ نیم کے پیڑ سے ہے۔ ''افسانہ میں چوتھا کھونٹ'' افسانے کی وہ سب تنقید جو اردو ادب میں بڑے کر و فر سے چلی آرہی تھی، اسے بڑی سادگی اور بظاہر معصومیت کے ساتھ، dismiss کیے بغیر بے وقعت ثابت کردیتے ہیں۔ یہ مضمون افسانے کی تنقید کو گھسی پٹی اور پرانی کی جگہ نئی بنیاد فراہم کردیتا ہے جب وہ وقار عظیم اور گیان چند جین جیسے مشہور نقادوں کے بیانات کی کم زوری اور بودے پن کو واضح کردیتے ہیں۔ ان لوگوں کے تنقیدی مفروضے مغربی تصورات پر مبنی تھے، لیکن خود مغرب میں یہ معیارات بدل گئے۔ جوئس اور کافکا جیسے لکھنے والوں کے بعد ناول ایک نئی صورت حال سے دوچار ہوگیا اور قدیم روایتی ادب کو مغربی زاویے سے دیکھنے اور اسے بے مقصد اور وقت کا زیاں سمجھنے کی ضرورت بھی نہیں رہی۔ یہاں بھی یہ حقیقت کے محدود تصور اور کائنات معلوم کی حدود سے باہر نکلتی ہوئی کہانی کی بات کرتے ہیں، جسے وہ چوتھا کھونٹ اور ساتواں در قرار دیتے ہیں۔ اردو افسانے میں مروج معاشرتی حقیقت نگاری کے تصور پر ایسی شدید ضرب تو انھوں نے اس وقت بھی نہیں لگائی تھی جب فسادات کے افسانوں اور کرشن چندر پر براہ راست وار کررہے تھے۔ یہاں ایسے حملوں کی ضرورت ہی نہیں کیوں کہ وہ حقیقت کے محدود تصور کو پیچھے چھوڑ کر لامحدود کائنات کی بات کررہے ہیں اور اردو افسانے کو اس وسعت کا سامنا کرنے پر اس سے پہلے بھلا کس نے مائل کیا تھا۔

ان مضامین کی دلکشی کا ایک سبب ان کا غیر رسمی اسلوب نگارش ہے۔ یہ قریب قریب اسی زبان میں لکھے گئے ہیں کہ جس میں ان کے افسانے وہ مثالیں بھی روز مرہ زندگی اور سماجی عمل سے لے کر آتے ہیں اور ان کے ذریعے سے نفس مضمون قائم کرتے ہیں، ادبی دلائل یا نظریاتی جدلیات سے نہیں۔ بہت معصومیت کے ساتھ اور بڑے سیدھے سبھاؤ اپنی بات کہہ ڈالتے ہیں۔ روانی اور بے ساختگی، مضمون کے بہاؤ میں مدد دیتی ہیں۔ چوں کہ کسی مضمون کا ڈھانچا منطقی یا استدلالی نہیں اس لیے ان کو غلط یا درست ثابت کرنا بھی ناممکن ہے۔ ثابت کرنے سے زیادہ ان کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ تنقید کا یہ انداز بھی ناممکن ہے۔ ثابت کرنے سے زیادہ ان کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ تنقید کا یہ انداز بھی انتظار حسین سے عبارت ہے۔ ہمارے ادب میں ایسی سرسبز و شاداب نثر کی مثال ڈھونڈے سے بھی نہ ملے گی۔

جس طرح پانچوں انگلیاں برابر نہیں ہوتیں، ویسے اس حصے میں سارے مضامین ایک جیسے نہیں ہیں۔ بعض مضامین

ضروری ہے۔ ''اجتماعی تہذیب اور افسانہ'' میں سماجی مظاہر میں افسانے کی جڑیں تلاش کرتے ہوئے وہ بہت دور نکل جاتے ہیں۔ ''تہذیبی زندگی کی سالمیت سلامت نہ رہے اور مربوط معاشرہ باقی نہ رہے تو اس کا اثر افسانے پر بھی پڑتا ہے۔ پھر افسانہ اجتماعی احساس کا حامل نہیں رہتا اور اس کی اپیل اتنی ہمہ گیر نہیں ہوتی کہ اسے قبول عام کی سند مل جائے۔۔۔'' تہذیبی معنویت کی جستجو ماضی کی طرف لے جاتی ہے اور حال کو مسترد کیے بغیر وہ ماضی سے تعلق قائم کرنا چاہتے ہیں۔ ''نیا ادب اور پرانی کہانیاں'' میں یہ تعلق کیلے کا وہ پتہ بن جاتا ہے جسے توڑنے کے لیے علی گڑھ میں شب عاشور کو شہر کی طوائفیں جایا کرتی تھیں۔ اب باغ دور ہے اور رفتگاں کا سراغ پانا لازم۔ اس مشکل میں افسانہ کیا مدد کرسکتا ہے؟ افسانہ جو ماضی سے بچھڑ چکا ہے اور خود مشکل کا شکار ہے۔

''افسانے کا مستقبل تاریک ہے اس لیے کہ دنیا میں درخت کم ہوتے چلے جارہے ہیں اور آدمیوں کی بھیڑ بڑھتی چلی جارہی ہے۔ ایسی دنیا میں جہاں آدمی ہی آدمی ہوں صحافت پیدا ہوسکتی ہے۔ شعر اور افسانہ پیدا نہیں ہوسکتے۔۔۔''[19]

لیکن نیم کا پیڑ اس مضمون کے آخر ہوتے ہوتے وہ باہر ہی نہیں اپنے اندر بھی تلاش کر لیتے ہیں اور اعلان کر دیتے ہیں کہ میرا اکت منت نیم کے پیڑ سے ہے۔ ''افسانہ میں چوتھا کھونٹ'' افسانے کی وہ سب تنقید جو اردو ادب میں بڑے کر و فر سے چلی آرہی تھی، اسے بڑی سادگی اور بظاہر معصومیت کے ساتھ، dismiss کیے بغیر بے وقعت ثابت کر دیتے ہیں۔ یہ مضمون افسانے کی تنقید کو گھسی پٹی اور پرانی کی جگہ نئی بنیاد فراہم کر دیتا ہے جب وہ وقار عظیم اور گیان چند جین جیسے مشہور نقادوں کے بیانات کی کم زوری اور بودے پن کو واضح کر دیتے ہیں۔ ان لوگوں کے تنقیدی مفروضے مغربی تصورات پر مبنی تھے، لیکن خود مغرب میں یہ معیارات بدل گئے۔ جوئس اور کافکا جیسے لکھنے والوں کے بعد ناول ایک نئی صورت حال سے دوچار ہوگیا اور قدیم روایتی ادب کو مغربی زاویے سے دیکھنے اور اسے بے مقصد اور وقت کا زیاں سمجھنے کی ضرورت بھی نہیں رہی۔ یہاں بھی یہ حقیقت کے محدود تصور اور کائنات معلوم کی حدود سے باہر نکلتی ہوئی کہانی کی بات کرتے ہیں، جسے وہ چوتھا کھونٹ اور ساتواں در قرار دیتے ہیں۔ اردو افسانے میں مروج معاشرتی حقیقت نگاری کے تصور پر ایسی شدید ضرب تو انھوں نے اس وقت بھی نہیں لگائی تھی جب فسادات کے افسانوں اور کرشن چندر پر براہ راست وار کر رہے تھے۔ یہاں ایسے حملوں کی ضرورت ہی نہیں کیوں کہ وہ حقیقت کے محدود تصور کو پیچھے چھوڑ کر لامحدود کائنات کی بات کر رہے ہیں اور اردو افسانے کو اس وسعت کا سامنا کرنے پر اس سے پہلے بھلا کس نے مائل کیا تھا۔

ان مضامین کی دلکشی کا ایک سبب ان کا غیر رسمی اسلوب نگارش ہے۔ یہ قریب قریب اسی زبان میں لکھے گئے ہیں کہ جس میں ان کے افسانے وہ مثالیں بھی روز مرہ زندگی اور سماجی عمل سے لے کر آتے ہیں اور ان کے ذریعے سے نفس مضمون قائم کرتے ہیں، ادبی دلائل یا نظریاتی جدلیات سے نہیں۔ بہت معصومیت کے ساتھ اور بڑے سیدھے سبھاؤ اپنی بات کہہ ڈالتے ہیں۔ روانی اور بے ساختگی، مضمون کے بہاؤ میں مدد دیتی ہیں۔ چوں کہ کسی مضمون کا ڈھانچا منطقی یا استدلالی نہیں اس لیے ان کو غلط یا درست ثابت کرنا بھی ناممکن ہے۔ ثابت کرنے سے زیادہ ان کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ تنقید کا یہ انداز بھی ناممکن ہے۔ ثابت کرنے سے زیادہ ان کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ تنقید کا یہ انداز بھی انتظار حسین سے عبارت ہے۔ ہمارے ادب میں ایسی سرسبز و شاداب نثر کی مثال ڈھونڈے سے بھی نہ ملے گی۔

جس طرح پانچوں انگلیاں برابر نہیں ہوتیں، ویسے اس حصے میں سارے مضامین ایک جیسے نہیں ہیں۔ بعض مضامین

ان تصورات کو کسی نئے رُخ سے آگے بڑھاتے ہیں یا تقویت دیتے ہیں، جیسے ''ادب، گھوڑے سے گفتگو'' چیخوف کے افسانے کے کوچوان کی دیدھا میں پاکستان کے ادیب کو دیکھ لیتا ہے، ''علامتوں کا زوال'' سماجی تبدیلیوں کو ادب میں جاری علامات اور استعاروں میں در آنے والی تبدیلیوں کی صورت میں دیکھ لیتا ہے اور لکھتا آج کے زمانے میں میر و غالب کے بعد آج کے ادیب کو خسارے میں پاتا ہے۔ لیکن ''ادب کی الف، ب، ت'' ان جیسے ڈھلے ڈھلائے مضامین کے سامنے سطحی معلوم ہوتا ہے، الگ الگ فقروں کا مجموعہ جن میں شوخی بھی نہیں ہے اور لیکن دوری سے بندھنے سے بھی رہ گئے۔ لیکن ایسی مثالیں اس کتاب میں کم ہیں۔

''فردیات'' کے حصے میں ایک غیر معمولی مطالعہ ''الف لیلہ'' کا ہے جو کہانیوں کے اس سلسلے کو تہذیبی مظہر کے طور پر بھی دیکھتا ہے اور ادبی کارنامے کے طور پر بھی جو انسانی فطرت کی آگہی سے مالا مال اور عرب قدم کے اجتماعی کیفیت کا آئینہ دار ہے۔ سرشار کی الف لیلہ پر مضمون اس انتخاب کے لیے لکھا گیا تھا جو انتظار حسین نے تیار کیا تھا اور الف لیلہ پر مفصل مضمون میں پیش کردہ پیمانے سے سرشار کی کوشش کو جانچنے، پرکھ کر دیکھنے کا ایسا مظاہرہ کہ جس سے اس کتاب کی خصوصیات اجاگر ہو جاتی ہیں۔ انیس اور غالب پر مضامین دونوں اپنی جگہ جگہ بہت اہم ہیں۔ غالب پر مضمون خاص طور پر انتظار حسین کے تخلیقی انداز نظر کا عمدہ نمونہ ہے کہ جہاں غالب کے خطوط میں ۱۸۵۷ء کے رستخیز میں لٹتے، حال سے بدحال ہوتے شہر دہلی کو ایک ناول کے پس منظر میں پڑھ لیتے ہیں، ایسا ناول جو اپنے طرز کی بن لکھی رزمیہ ہے۔ انتظار حسین کا بیان اس قدر زور دار ہے کہ ہم اس بات کو ماننے کے لیے بھی تیار ہو جاتے ہیں جس کے بارے میں ہمیں معلوم ہے کہ حقیقت نہیں ہے لیکن کچھ دیر کے لیے ایسا ماننے سے ایک نیا زاویۂ نظر کھل جاتا ہے اور منظر بدل جاتا ہے:

''میرا یہ کہنے کو جی چاہتا ہے کہ نئے اردو فکشن کی تاریخ غالب سے شروع ہونی چاہیے۔۔۔ ہمارے ادب میں غالب کی ذات

ایک دوراہا ہے۔ شاعری کی ایک روایت یہاں آ کر تکمیل حاصل کرتی ہے اور اختتام پذیر ہوتی ہے۔ فکشن کی ایک روایت یہاں سے اپنا آغاز کرتی ہے۔۔۔''[۲۰]

یہ غالب کو بزعم خود محققین اور ناقدین کی زد سے باہر نکالنے کی کوشش بھی اور اردو ناول کے ڈانڈے ''آب حیات'' جیسے مرقع سے جا ملانے کی کاوش بھی۔ یہ بات ناقدانہ طور پر کتنی ہی ناقابل قبول کیوں نہ ہو، اس طرح دیکھنے میں جدت بھی ہے اور معنویت بھی۔ ناول کے بارے میں نہ سہی، ناول کی hindsight سے خطوط غالب کے بارے میں نئے طریقے سے سوچنے کی دعوت مل جاتی ہے۔

معاصرین میں سے ''ناد جو، اولموصوف اور زاہد ڈار'' میں زاہد ڈار اور نئے زمانے کی برہمن میں کشور ناہید کے بارے میں لکھتے ہوئے خاکے کا رنگ تنقید پر غالب آنے لگتا ہے۔ اسی طرح خالدہ حسین کی کتاب ''پہچان'' پر مضمون، دریافت کے احساس سے زیادہ آگے نہیں جاتا جب کہ احمد مشتاق پر مضمون کہانی کے رنگ میں آگے بڑھتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناولٹ ''سیتا ہرن'' کا مطالعہ بھی focussed ہے لیکن شاید سب سے زیادہ غیر تسلی بخش مضمون اپنے ناول اور افسانوں کے بارے میں جس میں کہیں کہیں جھنجلاہٹ آ جاتی ہے اور بعض جگہ دفاعیہ انداز جو غیر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ ایسی تحریروں کے لکھنے والے کو اتنے لڑکھڑاتے انداز میں اپنا بیان صفائی دینے کی کیا ضرورت پیش آ گئی؟

''علامتوں کا زوال'' کے بعد انتظار حسین کے تنقیدی مضامین کا دوسرا مجموعہ ''نظریے سے آگے'' کے نام سے ۲۰۰۴ء

میں شائع ہوا۔" یہ مجموعہ کسی نئی حیرت یا انکشاف کا سبب نہیں بنتا، اس لیے کہ مصنف نے پچھلے معاملات کو بڑھایا ہے اور بعض جگہ نئے مباحث چھیڑے ہیں لیکن پچھلی کتاب سے واقفیت کے بعد ان کے رویّے کا پہلے سے اندازہ ہونے لگتا ہے، اور سراغ مل جاتا ہے کہ اونٹ کس کروٹ بیٹھے گا۔ تاہم پچھلی باتوں کو ترقی دینے اور آگے بڑھانے کا اپنا ایک لطف ہے، اس لیے یہ مضامین بھی اپنے طور پر اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔

اس کتاب کے مشمولات کو چار خانوں میں بانٹ دیا گیا ہے__ مقالات، مسائل و مباحث، خطبے، کتابیں اور باتیں۔ یہ فرق لکھتے وقت مصنف کے ذہن میں موجود رہا ہوگا لیکن تنقیدی رویّے، موضوعات کے بارے میں اپروچ اور نقطۂ نظر کے لحاظ سے ان میں کوئی خاص فرق نظر نہیں آتا۔ مصنف نے دنیا بھر کے تمام معاملات کو یکساں نظر سے دیکھا ہے، اس لیے پڑھنے والا بھی اگر ایسا ہی کرے تو اس میں تعجب کی کیا بات ہے؟

مقالات کا حصہ میر، غالب اور انیس سے شروع ہوتا ہے۔ تینوں شاعر اپنی اپنی بڑی حیثیت کے حامل ہیں اور ان پر بہت مقدار میں تنقید لکھی گئی ہے لیکن انتظار حسین جو زاویہ اپنے مضامین میں سامنے لے کر آتے ہیں، وہ پوری جدت رکھتا ہے جیسے انھوں نے ایذرا پاؤنڈ کے مقولے کے مطابق جدت طرازی کا وطیرہ اختیار کر لیا ہو__ !Make it New میر پر لکھتے وقت وہ میر کی بلّی سے شروع کرتے ہیں اور کتے پر جا کر دم لیتے ہیں۔ میر ان کے یہاں خواجہ سگ پرست کے ہم خیال معلوم ہوتے ہیں، محض وردوں میں شاعر نہیں جو باغیچے کی طرف کھلنے والی کھڑکی بند کر کے کمرے کے اندر بند بیٹھے رہتے ہیں۔ بلکہ وہ ترقی پسند نقادوں پر بھی بجبیں بھی ہوئے ہیں کہ میر کے بارے میں اس طرح کا اسٹیریو ٹائپ دہرائے چلے گئے۔ غالب پر ان کے خطوط میں ابھرنے والے شہر کے خد و خال کو اجاگر کیا ہے اور ان میں ناول کے ابتدائی نقوش دریافت کر لیے ہیں۔ غالب پر اس پہلو سے صرف انتظار حسین نے لکھا ہے، جو اس سے پہلے بھی ایک مضمون قلم بند کر چکے ہیں۔ انیس اور مرثیہ نگاری پر ایک چھوڑ تین مضامین ہیں، اور کم از کم انتظار حسین کے تنقیدی عمل تک نقادوں کا یہ شکوہ درست نہیں ٹھہرتا کہ اردو کے بڑے شاعروں میں انیس پر بالعموم کم لکھا جاتا ہے۔ خود انتظار حسین نے بھی یہ سوال دہرایا ہے کہ "میر، غالب اور اقبال کو نقادوں کی جتنی توجہ میسر آئی انیس کو اتنی کیوں میسر نہ آ سکی۔" انیس پر لکھتے وقت بھی جدت کا اہتمام کیے رکھتے ہیں اور روایتی عقیدت یا گریہ و زاری کے بجائے مرثیے کے نسوانی کرداروں پر توجہ مرکوز کرتے ہیں جو تہذیب و وقار سے مرقع نظر آتے ہیں۔ مرثیے میں انسانی رشتے ناطوں کی جستجو اور اس کا جائزہ بہرکیف ایک نیا موضوع ہے جس کی طرف انھوں نے سمت نمائی بھی کی ہے اور تنقیدی بھی قائم کر دیا ہے۔

فراق گورکھ پوری پر قلم اٹھاتے وقت وہ ان کی غزل کی رسمیات یا تنقیدی پریکٹس کے بجائے ان کی تہذیبی شخصیت سے زیادہ دلچسپی کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ مطالعہ اپنی جگہ عمدہ ہے لیکن ظاہر ہے کہ فراق کا احاطہ نہیں کر سکتا اور غالباً یہ مصنف کا مقصد بھی نہیں ہے۔ زہرا نگاہ پر مضمون بھی ایسی اہم شاعرہ کا جائزہ ہے جس کو شہرت خوب ملی لیکن نقادوں نے زیادہ تر نظر انداز کیا۔ مضمون پھر بھی خاکے کے قریب قریب رہتا ہے، تنقیدی جائزہ نہیں بننے پاتا۔ ضمیر الدین احمد اور اشرف صبوحی پر مضامین میں تنقید کا تھوڑا بہت اہتمام ملتا ہے لیکن صفدر میر پر مضمون تو خیر تنقید کے آس پاس بھی نہیں پھٹکتا، یادوں میں سفر کرتا رہ جاتا ہے۔ دو تنقیدی مطالعے، اس کتاب میں بہت بھرپور ہیں، ایک انشاء اللہ خاں انشا اور دوسرا طلسم ہوش ربا۔ انشاء اللہ خاں کا یہ مطالعہ جسے مرقع کہنا چاہیے، رانی کیتکی کی کہانی کے اس ایڈیشن کے لیے لکھا گیا جسے انتظار حسین نے مجلس ترقی

ادب کے لیے مرتب کیا تھا۔ "۲۲ یوں یہ مضمون زیادہ پرانا ہے اور بھولا بھٹکا یہاں آن کر شامل ہو گیا۔ تنقید اور تحقیق سے اتنا خس کا اعلان تو وہ پہلی سطر میں کر ڈالتے ہیں کہ یہ ان کا مقصد نہیں لیکن اس کی جگہ انشاء کی شخصیت کو اس طرح زندہ کیا ہے کہ محمد حسین آزاد کی "آبِ حیات" یاد آنے لگتی ہے۔ "آبِ حیات" کے ساتھ ملا کر اس مضمون کو دیکھا جائے تو انشاء کی پوری تخلیقی زندگی، ان کی سرگرمی، تہذیبی اثرات کا جیتا جاگتا نقشہ سا کھنچ جاتا ہے۔ یہ اعجاز اس تنقید و تحقیق سے بہت آگے کی چیز ہے جس سے پہلوتہی پر انتظار حسین معذرت خواہ نظر آتے ہیں۔ انشاء کی رنگ برنگی شخصیت سے انہیں دل چسپی بھی ہو گئی ہے لیکن ایسی دل چسپی کا فقدان طلسم ہوش ربا والے مضمون میں بہت مایوس کرتا ہے۔ خاص طور پر اس لیے کہ الف لیلہ پر عمدہ محاکمہ قلم بند کرنے کے بعد توقع بندھتی ہے کہ وہ طلسم ہوش ربا کے بارے میں اسی نوعیت کی نکتہ آفرینی سے کام لیں گے۔ لیکن ان کا مضمون کیا ہے، اس داستان سے غیر ہمدردانہ محاکمہ ہے جس میں وہ اس داستان سے ہاتھ اٹھائے لیتے ہیں۔ چناں چہ اسی مضمون میں لکھا ہے:

"کچھ پرانی داستانیں اور کتھائیں ذوق و شوق سے پڑھنے کے بعد میں اس خوش فہمی میں مبتلا ہو گیا تھا کہ میرے یہاں داستان کے لیے ایک شوق، ایک شغف موجود ہے۔ اور اس کے طفیل مجھ میں وہ صلاحیت پیدا ہو گئی ہے کہ میں داستان پڑھتے ہوئے اپنے نئے تعقل کو اس سے جنم لینے والے شکوک و شبہات کو ہنسی خوشی معطل کر سکتا ہوں۔ سو اسے ڈوب کر پڑھ سکتا ہوں اور اس سے پورا حظ اٹھا سکتا ہوں۔ لیکن طلسم ہوش ربا کو پڑھنے کے بعد مجھے اپنی صلاحیت کے بارے میں شک پیدا ہو گیا ہے۔۔۔" ۲۳

یہ شک ان کے قاری کے ذہن میں یقین میں بدلنے لگتا ہے۔ غالباً اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ اس داستان کو الف لیلہ اور کتھا سرت ساگر کے تسلسل میں پڑھ رہے ہیں اور ان کی خصوصیات مفقود پا کر مایوس ہو جاتے ہیں۔ حالاں کہ وہ شمس الرحمٰن فاروقی کے pioneering کام کا حوالہ دیتے ہیں۔ مگر طلسم ہوش ربا کی بعض اہم وضعی خصوصیات (جن کو فاروقی صاحب شعریات کا نام دیتے ہیں) مثلاً تکرار بیان سے بیزار ہونے لگتے ہیں اور ساحری سے بھی رغبت محسوس نہیں کرتے جو داستان کے بنیادی ارکین میں سے ہے۔ وہ دانستہ یا نادانستہ نظریں کس طرح پھیر لیتے ہیں، اس کا اندازہ ایک چھوٹی سی مثال سے لگایا جا سکتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"عیاروں کی طبقاتی حیثیت کم تر ہے۔ ادھر ساحروں کے ساتھ جو عیار نیاں ہیں ان کی طبقاتی حیثیت بھی کم تر ہے۔ سو جیسا منہ ویسی چپیڑ، عمرو عیار اور اس کے رفیقوں کی جو طبقاتی حیثیت ہے اس کے حساب سے ان کا معاشقہ عیار نیوں ہی کے ساتھ ہو سکتا تھا۔ کسی عیار کو یہ حق نہیں پہنچتا کہ وہ افراسیاب کی کسی بیٹی پوتی سے یا کسی بھی ملکہ کا مرتبہ رکھنے والی ساحرہ سے عشق کرے۔۔۔" ۲۴

ظاہر ہے کہ یہ رائے سرسری مطالعے اور پہلے سے قائم کردہ مفروضے کی بنیاد پر مبنی ہے۔ وہ چالاک بن عمرو عیار کو بھول گئے جو کسی اور پر نہیں افراسیاب کی ملکہ یعنی ملکہ حیرت جادو پر عاشق ہے، اس کے عشق کا داستان میں جابجا حوالہ آتا ہے۔ اس سے خود ملکہ حیرت بھی واقف ہے اور دوسرے عیار بھی۔ رہی افراسیاب کی بیٹی، تو وہ ایک ہی ہے یعنی مہ جبین جس پر طلسم کشا شاہزادہ اسد عاشق ہے، پوتی کا کیا سوال۔

خیر، یہ تو معمولی تفصیلات ہیں ورنہ طلسم ہوش ربا انتظار حسین کی صورت میں اپنا کوئی اچھا ناقد یا شارح حاصل نہیں

کرسکی۔ اس مرتبے پر شمس الرحمٰن فاروقی ہی فائز نظر آتے ہیں جنھوں نے داستان کے مطالعے کی شرائط نئے سرے سے وضع کردیں۔ انتظار حسین اس بازار سے گزرے ہیں مگر خریدار نہیں۔

مسائل و مباحث کے تحت پہلا ہی مضمون اس مجموعے کی طویل ترین تحریر ''نئی گھاس کے اگنے تک'' [25] ہے۔ ابتدائی انتباہ کے باوجود یہ پاکستانی قومیت اور شناخت پر ان کی updated رائے کا مفصل اظہار ہے اور اس سے یہ بھی اندازہ ہوسکتا ہے کہ ابتدائی دنوں میں ۱۹۴۹ء کے آس پاس ان موضوعات پر قلم اٹھاتے اٹھاتے وہ کتنی دور نکل آئے ہیں پچھلے مضمون میں موازنہ کرکے دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ یہ سفر کس قدر طویل تھا اور کتنا فاصلہ طے کیا گیا۔ ایک بات ضرور ہے کہ اب کی بار انتظار حسین پوری تیاری سے آئے ہیں۔ خلاف معمول اس مضمون میں دلیلیں بھی ہیں اور حوالے بھی۔ فیض احمد فیض اور ن م راشد، جیلانی کامران اور جمیل جالبی کے نقطۂ نظر بھی دہراتے ہیں اور اس سے اختلاف کرتے ہوئے اپنی بات واضح کرتے ہیں۔ بلکہ وہ تو خود اپنے آپ کو بھی نہیں بخشتے۔ اپنے پچھلے رویے اور اپنے مربی محمد حسن عسکری سے بھی شکایت کر بیٹھتے ہیں کہ ''یہاں بھی عسکری صاحب کی سیماب پائی نے ہمیں بہت خراب کیا۔۔۔'' جائزہ اور حوالے اپنی جگہ درست، یہ مضمون اس موضوع پر (بلکہ کسی بھی موضوع پر!) انتظار حسین کی extended تحریر ہے، اس لیے سوال یہ اٹھتا ہے کہ پھر آخر قومی شناخت کی بنیاد کیا ہے، پاکستانی کلچر کے اجزاء ذہن سے قائم ہوئے ہیں یا زمینی حقیقت کی بنیاد پر، تاریخ میں ہماری جڑیں کہاں سے لے کر کہاں تک ہیں اور نئے کلچر کی بنیاد کس عناصر پر رکھی جائے گی۔ یہ سب سوالات ذہن میں کلبلانے لگتے ہیں اور حوالوں کی تفصیل کے باوجود کسی واضح اور مدلل حل (Clear resolution) کی طرف نہیں لے کر جاتے۔ آخر میں ٹی ایس ایلیٹ کا ایک توقع بھرا، امید افزاء بیان ہمارے ہاتھ آتا ہے اور بس۔ مگر شاید ایسے مسائل کا مکمل اور شافی حل ممکن بھی نہیں۔ یا پھر اگر ہے تو نظریہ باز نقادوں کے پاس جن کو نظریے کے سائے تلے گوشۂ عافیت مل جاتا ہے اور تمام معاملات کی کلید بھی۔ اس موضوع پر اٹھنے والے مباحث اور قومی شناخت کے راستے میں آنے والی رکاوٹوں کا اس مضمون سے بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔ شاید یہی اس کی سب سے بڑی خصوصیت ہے۔

اس مجموعے میں ایک نئی بات یہاں شامل چار خطبے ہیں جن کی مزید تفصیلات کہ یہ کس موقع پر دیے گئے اور کہاں، ایک آدھ جگہ فراہم کی گئی ہیں لیکن ان کا انداز بھی غیررسمی اور دل چسپ ہے۔ اپروچ اور موضوعات کے دائرے کے حساب سے یہ پچھلے مجموعے کے بعض مضامین کی یاد دلاتے ہیں اور بعض اعتبار سے ان کی مزید توسیع بھی کرتے ہیں۔ چناں چہ ''کہانی، الاؤ سے پرنٹنگ پریس تک'': زبانی روایت اور داستان گوئی کے بارے میں ہے کہ ہمارے معاشرے میں سے دھیرے دھیرے غائب ہوگئی۔ کہانی کی بات تو ہم نے پہلے بھی سُنی ہے لیکن یہاں اس بات کو معاشرے کی بگڑتی ہوئی صورت حال سے منسلک ہوتے بھی دیکھ لیتے ہیں:

''سو راتیں اب کہانی کی سنگت سے محروم ہیں۔ کہانی اور رات کے درمیان مفارقت پیدا ہوچکی ہے۔ کہانی سے رات کا بھید گم ہوگیا۔ ادھر رات کہانی کی سنگت سے محروم ہو کر جرائم کے لیے وقف ہوگئی۔ نئے زمانے کی راتیں بھیانک ہیں کہ ان کے بیچ کہانی کا جادو نہیں جاگتا، جرائم کی وارداتیں ہوتی ہیں۔ کہانی کو کھو کر ہم نے کیا کچھ پایا ہے۔۔۔'' [26]

ادبی روایت میں تبدیلی اور عصری شعور کا یہ رنگ اگلے مجموعے کے خطبوں میں اور نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے لیکن موجودہ مجموعے کے آخری حصے کا ذکر بھی کرتا چلوں جو مختلف کتابوں اور بعض شخصیات کے بارے میں ہے۔ یہ مضامین یقیناً

ادبی تقریبات یا ایسے ہی تقاضوں کے تحت لکھے گئے ہوں گے لیکن ان میں کہیں بھی بے ڈھنگا پن یا عجلت (casualness) کا گمان نہیں ہوتا اور مضمون اس کم از کم شرط پر پورا اترتا ہے کہ اور کچھ نہیں تو دل چسپ ضرور ہے۔

•

پچھلی کتاب کی یہ دونوں خصوصیات، تیسرے مجموعے ''اپنی دانست میں'' سے ہویدا ہیں جو ۲۰۱۳ء میں شائع ہوا۔[۲۷] اس مجموعے میں مضامین کی درجہ بندی اور تقسیم تو نہیں کی گئی، لیکن یہ بھی خطبات اور تبصرہ جاتی مضامین کا ملا جلا مجموعہ ہے جس میں خطبات الگ سے پہچانے جاتے ہیں مگر ان سے فیض اٹھانے کے لیے بہت سے سرسری، رسمی مضامین سے بھی گزرنا پڑتا ہے جن کا اس حد تک وفور مصنف کے تنقیدی سفر میں نئی بات ہے جسے خوش گوار قرار نہیں دیا جاسکتا۔

مجموعے کے مختصر پیش لفظ میں جہاں وہ ادبی مباحث کے بیچ میں بول پڑنے کی اپنی پرانی عادت کو تنقیدی مضامین کی اس مقدار کا سبب بتاتے ہیں، وہاں نئی وضع کی تحریروں کی صراحت بھی خود ہی پیش کر دیتے ہیں:

اس مرحلے سے گزرتے گزرتے ہمیں ایک اور مرحلہ درپیش ہوا۔ دوسرے رنگ کی فرمائشیں۔ خطبۂ صدارت، یادگاری لیکچر، کلیدی مقالہ۔ ارے یہ تو علماء فضلاء کا علاقہ ہے۔ ہم کہاں کے دانا ہیں، کس ہنر میں یکتا ہیں کہ علمی ثقافت کے ساتھ قلم اٹھائیں اور مقالہ تحریر کریں۔ بہت معذرتیں کہ من آنم کہ من دانم۔ کہانی لکھ لی تو سمجھے کہ فلک پہ تیر مارا۔ یادگاری لیکچر، کلیدی خطبہ، یہ تو علماء کے چونچلے ہیں۔ بندہ معافی چاہتا ہے۔ مگر کون سنتا ہے۔ سو اس راہ بھی چلنا پڑا۔۔۔''[۲۸]

وہ اس راہ چلتے ہیں اور خوب چلتے ہیں۔ یہ خطبے ان کی تنقید کا ایک نیا پہلو ہیں کہ یہاں وہ پبلک فگر نظر آتے ہیں ــــ Grand Old Man of letters۔ علمی تقاضے یا موقع کی سنجیدگی کے باوجود وہ غیر رسمی انداز اختیار کرتے ہیں اور شگفتگی و ذکاوت کے ساتھ مضمون باندھتے ہیں۔ ان کے جائزے گہرائی نہیں تو گیرائی کے اعتبار سے وقعت رکھتے ہیں۔ ایسا نہیں کہ انتظار حسین نے علمی یا ادبی مقالے نہیں لکھے لیکن یہاں وہ تنقیدی سے زیادہ تخلیقی رویہ اختیار کرتے ہیں۔ ان کی اپروچ بیش تر ادبی ہوتی ہے اور اس حوالے سے وہ تہذیبی معاملات پر بھی تبصرہ کرتے ہیں۔ تہذیب کے بدلتے ہوئے تناظر ان کو ہم عصر صورت حال کی طرف بھی لے آتے ہیں اور وہ اپنی پچھلی روش کے برخلاف اس کے بارے میں بہت دوٹوک الفاظ میں اپنی رائے کا اظہار کر ڈالتے ہیں۔ اس مجموعے میں شامل پہلے دو خطبے، ''اکیسویں صدی میں ہمارا ادب'' اور ''آج کے آشوب میں ہمارا ادب'' کئی اعتبار سے ایک دوسرے کے ساتھ ملا کر دیکھے جاسکتے ہیں اور ایک خطبہ، دوسرے کی تکمیل کرتا ہے۔ سیاسی تحریکوں سے وہ بات شروع کرتے ہیں اور خلافت تحریک کے بعد ہندوستانی مسلمانوں کے اجتماعی خواب کی بات کرتے ہیں۔ اقبال کی پرواز تخیل اور ان کے خواب کے فوراً بعد اس کے تضاد کے طور پر آج کی صورت حال کو زہرا نگاہ کی نظموں کے ذریعے بیان کرتے ہیں۔ نظموں کے اقتباس ان کو بہت چبھتے ہوئے سوال کی طرف لے آتے ہیں:

''کیا مسلمانوں کو بحیثیت مجموعی اس ناخوش گوار حقیقت کا پوری طرح ادراک ہے؟ شاید نہیں ہے۔ مگر کیوں نہیں ہے؟ حیرت ہے، حیرت سی حیرت۔ کیا ابھی تک ان کے باطن نے اپنے حسین اجتماعی خواب کی موت کو تسلیم نہیں کیا۔ اپنے اردگرد اتنی لاشیں بکھرنے کے بعد بھی۔ کیا کسی کوّے کا انتظار ہے کہ وہ آ کر سمجھائے کہ مقتول کو کاندھے پر اٹھائے کب تک پھرو گے، اب اسے دفن کر دو۔۔۔''[۲۹]

دوسرے مضمون کے اختتام پر زہرا نگاہ کی نظم کے حوالے سے وہ لڑکیوں کے اسکول جلائے جانے کا ذکر کرتے ہیں اور اسی سوال کے جواب سے "ہماری قومی بقا، ہماری تہذیب اور ہمارا ادب" سبھی کی ضرورت کو وابستہ کر دیتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ادب کا حوالہ ان کو عصری تقاضوں کی طرف لے جاتا ہے لیکن ان تقاضوں کو اتنے براہ راست طور پر انھوں نے اس سے پہلے مخاطب نہیں کیا تھا۔ اسی طرح "تہذیبی عمل اور کہانیاں" ایک انتہائی poignant note پر ختم ہوتا ہے، جو پچھلے مضمون سے بھی دو ہاتھ آگے جاتا ہے:

"لڑکیوں کے اسکول جلانے سے، حجاموں کے استرے پر پابندی لگانے سے، ٹی وی سیٹوں، فلمی گانوں کے کیسٹوں اور وڈیوز کو نذر آتش کرنے سے کیا تہذیبی تطہیر ہو جائے گی۔ ہاں تہذیبی خودکشی کا یہ آسان راستہ ضرور ہے۔ اگر ان جہادیوں کی ایجاد کردہ تہذیبی خودکشی کے نسخے ہی میں ان کے ہم دردوں اور حامیوں کو اسلام کی فلاح نظر آتی ہے تو یہ الگ بات ہے۔۔۔"[30]

کہانیوں کی بات کرتے کرتے یہ نیا موڑ آ گیا۔ کہانی کے چاروں طرف رات اتنی گہری ہوتی جا رہی ہے کہ کہانی کے ساتھ کہانی کی تہذیب کو بھی نگل جائے گی۔ ان مضامین کی اس اہمیت پر خاص طور پر زور دینے کی ضرورت ہے کہ تہذیب کے اس بحران اور اس کے خطرات پر یوں کسی ادیب نے براہ راست تبصرہ کم ہی کیا ہے۔ آپ اسے تنقید کا منصب مانیں یا نہ مانیں یہ لازمی طور پر وقت کا تقاضا ہے۔

اسی طرح ایک اہم خطبہ "قحط دمشق، عشق اور ادب" ہے جو کراچی لٹریچر فیسٹی ول میں ۲۰۱۳ء میں کلیدی خطبے کے طور پر دیا گیا۔ صورت حال کے جواب میں کہانی سامنے لاتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ "ہمارے ہاں جو قیامت برپا ہے وہ قحط دمشق سے بڑی قیامت ہے۔۔۔" اور اس قیامت کا جواب بھی وہ الف لیلہ کی شہرزاد اور اس سے چلنے والی روایت میں ڈھونڈ نکالتے ہیں:

"جو ہمارے ہاں تشدد کی رو چلی ہوئی ہے اس تشدد کی رو کا کوئی اگر جواب ہے تو ہماری یہ روایت ہے اور اس روایت میں یہ اتنا بڑا استعارہ ہے۔۔۔"[31]

ظاہر ہے کہ یہ بات سننے میں بہت اچھی لگتی ہے مگر تشدد کہانیوں کے روکے کب رک سکا ہے، چاہے وہ کہانی بدھ جاتک والی انگلی مالا ہو یا الف لیلہ کی شہرزاد۔

کم اچھے مضامین میں اقبال پر مختصر مضمون بھی شامل ہے۔ ان کی پوری تنقید میں اقبال کے ضمنی تذکرے کے بجائے موضوع کی مناسبت سے بات کرنے کا خدا خدا کر کے مقام آیا لیکن یہاں بھی بات شروع ہونے نہ پائی تھی کہ ختم ہو گئی اور وہ بھی اقبال کے ایک پہلو پر۔ اس لیے یہ مضمون اور بھی زیادہ غیر تسلی بخش معلوم ہوتا ہے۔ اقبال سے اچھے تو فیض احمد فیض رہے کہ جن کے ایک انٹرویو کے حوالے سے علیحدہ مضمون موجود ہے۔

اس نئی development کے ساتھ مانوس راستوں کے جانے پہچانے سفر بھی ہیں۔ سجاد ظہیر کے ناول اور قرۃ العین حیدر کے مرثیہ نما افسانے "قید خانے میں تلاطم ہے" پر عمدہ تجزیے ہیں جو مصنف کی مخصوص اسلوبی چمک دمک اور نکتہ آفرینی کا دل چسپ طریقے سے اظہار کرتے ہیں۔ سجاد ظہیر کے ناول اور افسانے میں جدت اور تجربہ پسندی کا عقیدت سے ذکر کرتے "لندن کی ایک رات" کے دیباچے کے حوالے سے لکھ دیتے ہیں:

"وہی مضمون ہوا کہ بکری نے دودھ دیا، پھر اس میں مینگنیاں کر دیں۔۔"۳۲

مضمون کے عنوان میں بھی سجاد ظہیر کے ساتھ بکری کی مینگنی تا تک دی۔ ترقی پسند تھا اور جز بز نہ ہوں تو اور کر بھی کیا سکتے ہیں؟ لیکن مضمون کے بہاؤ اور بصیرت افروزی کی داد نہ دینا زیادتی ہوگی۔ وہ لاکھ چیں بجبیں ہو جائیں، انتظار حسین کا مضمون وہ بھاری پتھر ہے کہ اس کا اٹھانا مشکل۔ افریقہ کے مایہ ناز ناول نگار چنوا اچیبے سے لے کر مہاتما بدھ کی جاتک کتھاؤں تک اور محمد منشا یاد سے لے کر گیتانجلی شری کے ہندی ناول "مائی" تک کتاب میں کئی مختصر مضامین شامل ہیں جو جن میں کوئی نہ کوئی خاص نکتہ یا اشارہ موجود ہے جو اپنی جگہ عمدہ ہے۔ لیکن اصل مشکل یہ ہے کہ کتاب میں چھوٹے چھوٹے مضامین کی بہتات ہے۔ ان میں سے شاید کوئی مضمون ایسا ہوگا جو اکتا دینے والا یا غیر دل چسپ ہو لیکن اس کے باوجود ان میں جا بجا اخباری کالم کا سا انداز اور جلدی جلدی بات کو لپیٹ دینے کا عمومی سا انداز آ گیا ہے جو تنقید کے منصب کے ساتھ انصاف نہیں کرتا۔ بہت عمدہ اور معنی خیز خطبوں کے ساتھ ساتھ یہ مضامین سیارے کا دوسرا رُخ معلوم ہوتے ہیں جو تاریک نظر آتا ہے۔ اتنے روشن پہلو کے بعد یہ تاریکی بہت عجیب معلوم ہوتی ہے

اس کتاب کا جو چرچا ہوا اور تبصرے سامنے آئے ان میں شمس الرحمٰن فاروقی کا تبصرہ جتنا مختصر اسی قدر وقیع ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی اردو کے رجحان ساز نقاد ہیں اور بلند رتبے کے حامل ہیں۔ اس لیے ان کی رائے کی خاص طور پر اہمیت ہے۔ ان کا پورا تبصرہ درج ذیل ہے:

> "یہ کتاب نہیں ہے، ایک عمر، بلکہ ایک عہد کے مطالعے، غور و فکر، روشن فکری اور غیر جانب داری سے حاصل کردہ عقل و حکمت کا افشردہ اور عطر مجموعہ ہے۔ اس پر مزید لطف انتظار حسین کی شگفتہ، سادہ اور مشکل کو آسان بنا دینے کی لیاقت سے بھرپور نثر، ایک مدت ہوئی جب انتظار حسین کے مضامین اور کالموں کا مجموعہ "علامتوں کا زوال" شائع ہوا تھا تو میں نے لکھا تھا کہ انتظار حسین بڑے افسانہ نگار ہی نہیں، بڑے نقاد بھی ہیں۔ اس کتاب کے مطالعے نے میری رائے کو اور بھی مستحکم کر دیا ہے۔ بلکہ اب تو یہ کہوں تو بر جا ہوگا کہ انتظار حسین آج ہمارے سب سے بڑے فکشن نگار ہی نہیں، سب سے بڑے نقاد کا مرتبہ بھی رکھتے ہیں۔ تہذیب اور معاصر ادب، نوآبادیاتی فکر اور سیاسی قوت کے نفوذ کے اثرات، ان باتوں کے بارے میں ٹھنڈے دل اور خوبصورت نثر میں کچھ پڑھنا ہو تو یہ کتاب پڑھیے۔۔۔"۳۳

فاروقی صاحب کا مختصر تبصرہ ان کے تجزیاتی مضامین کی جامعیت اور مدلل انداز تو نہیں رکھتا مگر انھوں نے اس کتاب کے موضوعات اور اسلوب نثر کی طرف اشارہ کر کے اس کی اہم تر خصوصیات کی نشان دہی کی ہے۔ تاہم "سب سے بڑا نقاد کا مرتبہ" بحث طلب بات ہے اور شاید بڑی حد تک غیر ضروری بھی۔ میرے نزدیک تو اس مرتبے پر خود فاروقی صاحب فائز ہیں۔ اس لیے ان کی یہ رائے قابل توجہ معلوم ہوتی ہے کہ بڑے نقاد کے نزدیک اس سے بھی بڑا نقاد اور کون ہے۔ "سب سے بڑا" تو یقیناً اضافی اصطلاح ہے لیکن فاروقی صاحب کی اس رائے سے بہرحال انتظار حسین کی تنقید کی انفرادی اور جداگانہ حیثیت ایک بار پھر مسلم ہو جاتی ہے۔

اردو تنقید کے اولین رہنما مولانا الطاف حسین حالی یوں نقاد بن گئے کہ انھیں اپنی نئی وضع کی شاعری کے لیے اصول

تیار کرتے تھے۔ شاعر بطور نقاد کی مثال کے لیے فراق گورکھ پوری کا نام پیش کیا جا سکتا ہے۔ محمد حسن عسکری افسانے کے میدان سے نکل کر تنقید کی طرف آ گئے اور پھر اسی کے ہو رہے۔ ممتاز شیریں نے تنقید میں نیک نامی حاصل کی۔ انتظار حسین کے معاصرین میں سے قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانوی کام کے علاوہ چند ایک تنقیدی مضامین بھی لکھے اور اسی طرح خالدہ حسین بھی گاہے بگاہے تنقیدی مضامین لکھتی رہی ہیں۔ ان ادیبوں کے ہاں تنقیدی عمل، مصنف کی تخلیقی کاوش کے زیر سایہ پروان چڑھتا ہے۔ ایسے نقادوں سے ہم تنقیدی اصولوں کی Formulation اور متفرق و متنوع ادب پاروں کی تفہیم سے زیادہ یہ توقع کرتے ہیں کہ تخلیقی عمل سے اپنی وابستگی اور شیفتگی کی بدولت وہ فن اور زندگی کے بارے میں کوئی انکشاف کریں گے یا اپنی بصیرت سے ایسی نکتہ آفرینی کا مظاہرہ کریں گے کہ ہمیں کوئی نئی بات سوجھے گی اور ہم ادب پاروں کو کسی مختلف طریقے سے دیکھ سکیں گے۔ معروف شاعر اور افسانہ نگار حورخے لوئس بورخیس اسی مزاج کا نقاد ہے اور ناول کے فن کے بارے میں میلان کنڈیرا کے مضامین کو بھی اسی درجے میں رکھا جائے گا۔ انتظار حسین اسی انداز کے نقاد ہیں۔ افسانے کے بارے میں ان کے مضامین پڑھ کر ہمیں نہ تو افسانہ نگاروں کی درجہ بندی میں سہولت حاصل ہوتی ہے اور نہ افسانے میں اچھا، برا چھان پھٹک کر الگ کرنے کے اصول معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ان سے بھی بڑھ کر ہمیں خود افسانے کے بارے میں ایک نئی بصیرت حاصل ہوتی ہے اور اس فن میں مضمر زندگی ایک نیا انکشاف بن کر جھلک اٹھتی ہے۔ انتظار حسین کا مطمح نظر اگر کوئی ادبی نظریہ ہے تو وہ خود افسانہ ہے۔ اس کے علاوہ وہ کسی اور نظریے کی بالادستی قبول نہیں کرتے۔ اسی لیے وہ ترقی پسند ہوں یا کسی اور آئیڈیالوجی کے قائل، انتظار حسین کی ان کے ساتھ زیادہ دیر نبھ نہیں سکی۔

ادبی اصولوں میں انتظار حسین افسانویت کے قائل ہیں اور افسانے میں روایت اور تہذیب کے اثرات تلاش کرنے میں سرگرداں رہتے ہیں۔ روایت سے رشتہ اور یہ تہذیبی اثرات ان کے لیے بجائے خود اہم بن جاتے ہیں۔ یہ طریقہ، تہذیب کے بارے میں ہمارے فہم و فراست میں اضافے کا موجب تو بن سکتے ہیں لیکن شمس الرحمن فاروقی کے تجزیے کے مطابق، تنقیدی منہاج یا methodology نہیں بن سکتے۔ فاروقی نے لکھا ہے:

''انتظار حسین کا طریق کار بڑی حد تک تحکمی ہے۔ ان کے یہاں اعلیٰ درجے کی بصیرتیں اور آفاقی سچائیاں ضرور مل جاتی ہیں۔ لیکن ایسی methodology نہیں ملتی جس کو کام میں لا کر ہم اچھے کو برے ادب سے الگ کرنے کی کوشش کر سکیں۔ لیکن چوں کہ انتظار حسین کے یہاں تنقید کا مطلب فن پاروں پر اظہار خیال نہیں بلکہ پورے فن پر اظہار خیال ہے، لہٰذا ہم انہیں اس بات پر مطعون نہیں کر سکتے کہ ان کے یہاں methodology نہیں ہے.....''[۳۳]

اسی مضمون میں آگے چل کر فاروقی صاحب لکھتے ہیں:

''انتظار حسین کی تنقید کا نظریاتی تار و پود کسی منظم فکری کارگزاری کے ذریعے قائم نہیں ہوا ہے۔ اس میں وجدان اور براہ راست شعور intuition زیادہ ہے۔ جہاں جہاں وجدان اور intuition صحیح کام کرتے ہیں، وہاں انتظار حسین کی تنقید اس قدر بصیرت افروز ہو جاتی ہے کہ اس کے سامنے تجزیے اور استدلال ماند پڑ جاتے ہیں۔''

ادب و فن کے ہی نہیں، انتظار حسین تہذیب کے پارکھ اور ناقد بھی ہیں۔ وہ تہذیب کو بھی ایک تخلیقی سرگرمی یا اس سرگرمی کے مظہر کے طور پر دیکھتے ہیں۔ چناں چہ الف لیلہ میں انہیں عربوں کی مہم جو طبیعت کی جولانی نظر آتی ہے، دربار سے لے کر کوچہ و بازار کی زندگی سے انہماک اور مرد و زن کے اختلاط کے مواقع جو بہت سی حد بندیوں کو توڑ دیتے ہیں۔ کسی

تہذیب کا اظہار اتنی آسانی سے ادبی اصول تو نہیں بن سکتا مگر وہ ''طلسم ہوش ربا'' کو اسی بنیاد پر الف لیلہ سے کم تر درجے کی کتاب ٹھہراتے ہیں۔ بہر حال، ان کے یہ رائے ہمیں ''طلسم ہوش ربا'' کے بارے میں کم اور الف لیلہ کے بارے میں زیادہ مفید معلوم ہوتی ہے۔ اسی طرح انہوں نے انشاء اللہ خاں کی تہذیبی شخصیت کا تجزیہ کیا ہے۔ اس سے ہمیں یہ تو معلوم نہیں ہوسکتا کہ وہ مصحفی سے کم تر یا برتر شاعر کیوں نہیں ہیں لیکن ایک رنگارنگ شخصیت کے طور پر ان کا پورا نقش آنکھوں کے سامنے کھنچ جاتا ہے۔ اس سے ہم نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ سب کام اس تنقید کے نہیں ہیں لیکن یہ جو کام کر سکتی ہے، وہ جو بڑی خوبی اور مدگی سے کرتی ہے کہ انکشاف اور بصیرت کا راستہ کھل جاتا ہے۔

انتظار حسین کے مختلف مضامین سے افسانے کے بارے میں ایک خاصا مربوط تصور ابھرتا ہے اور افسانہ ایک تہذیبی عمل کے مظہر کے طور پر سامنے آتا ہے۔ لیکن کیا ایسا کوئی باضابطہ تصور شاعری کے بارے میں بھی سامنے آتا ہے؟ اردو کے پہلے باقاعدہ اور جدید نقاد مولانا الطاف حسین حالی نے اگرچہ ''مجالس النساء'' کے نام سے ایک طویل قصہ بھی لکھا لیکن ان کی تمام تر تنقیدی توجہ کا محور شاعری ہی رہی۔ انتظار حسین نے اسی لیے ان کو ''ایک ٹانگ پر چلنے والا'' اور ''لنگڑا نقاد'' قرار دیا ہے۔ شاعری ہمارے ادبی کلچر میں ادبی فضا پر حاوی رہی ہے لیکن حالی کے ہم عصر نذیر احمد کے بعد سے نثر نے بھی اپنے آپ کو برابری کے ساتھ منوانا شروع کیا ہے، اس لیے ''لنگڑے نقاد'' کی گنجائش کم ہے۔ لیکن ایک عجیب بات یہ ہے کہ افسانوی ادب کے بارے میں لکھنے والے بعض نقاد بھی لنگڑے ہی معلوم ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے ناول پر تنقید کو اپنا اختصاص بنایا اور ہر چند کہ میر انیس کی مرثیہ نگاری پر پوری کتاب لکھ ڈالی، لیکن شاعری کے بارے میں ان کی تحریروں میں تنقیدی اعتبار کی کمی ہے۔ ممتاز شیریں نے افسانے کے بارے میں متواتر لکھا مگر شاعری کی تحسین و تفہیم کے معاملے میں خاموش نظر آتی ہیں۔ ہمارے عہد میں وارث علوی نے اپنی تنقیدی ذہانت کی چمک دمک سے نظروں کو خیرہ کر دیا مگر ان کی رائے افسانے پر مستند ہے، شاعری پر اس قدر نہیں۔ خود انتظار حسین اس صنف کے آس پاس ہی نظر آتے ہیں۔ انہوں نے شاعری کے حوالے سے بعض مضامین لکھے ضرور ہیں، مگر کم۔ منیر نیازی کی شاعری کے بارے میں ان کے مضمون کو اس حیرت آسا اور طرح دار شاعر کے بارے میں لکھے جانے والے تنقیدی مطالعوں میں اہمیت حاصل ہے۔ ایک باقاعدہ مضمون انہوں نے میراجی کے بارے میں بھی لکھا ہے اور اپنے معاصرین میں سے ظفر اقبال اور احمد مشتاق کے بارے میں بھی مضامین لکھے ہیں۔ کلاسیکی شعراء میں سے انہوں نے میر اور میر انیس پر مضامین لکھے ہیں جو ان کے تخلیقی وژن کے گوناگوں پہلوؤں کے بارے میں ہیں، ان کی شاعری کے اوصاف کے بارے میں نہیں۔ چناں چہ انہوں نے جانوروں سے میر کے شغف اور ان کی مثنویوں کے بارے میں لکھا ہے اور میر انیس کے نسوانی کرداروں کی اہمیت پر۔ یہ باتیں بجائے خود ہماری بصیرت میں اضافہ کرتی ہیں مگر ان شاعروں کی overall worth کے تجزیے میں محض جزوی طور پر ہی مدد کر سکتی ہیں۔ اسی طرح فراق گورکھ پوری پر ان کا مضمون فراق کی شاعری کے محاسن کے بارے میں نہیں بلکہ ان کی تہذیبی شخصیت کا تجزیہ پیش کرتا ہے۔ اس طرح انتظار حسین شاعری پر لکھتے وقت متن کے دو بست میں اترنے اور اس کے لفظ و معنی کی دید و دریافت کے بجائے شاعر پر اپنی توجہ مرکوز رکھتے ہیں اور اس کا تجزیہ کرتے وقت اسے تہذیبی اکائی یا جاری و ساری تہذیبی عمل کے قابلِ توجہ حصے کے طور پر دیکھتے ہیں۔

یہ انداز ان کے تنقیدی منہاج کا حصہ بن جاتا ہے اور وہ اس کے باوجود اپنے طور پر بہت اہم نقاد کے طور پر سامنے

آتے ہیں، ادبی ذوق کو بالیدگی عطا کرنے والے نقاد۔

حواشی

(۱) انتظار حسین، جستجو کیا ہے، ص ۸۰۔۸۱

(۲) انتظار حسین، جستجو کیا ہے، ص ۸۷

(۳) انتظار حسین، پرانی نسل کے خلاف ردِ عمل، ہمایوں، لاہور، جولائی ۱۹۵۳، ص ۴۳۸

(۴) انتظار حسین، پاکستانی ادب کا مسئلہ، ساقی، کراچی، مارچ ۱۹۴۹ء

(۵) ایضاً

(۶) Alok Bhalla, Stories About the Partition of India, New Delhi, 1994, reprinted 2012

(۷) ممتاز شیریں، ظلمتِ نیم روز، مرتبہ آصف فرخی، اشاعت سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۵ء

(۸) محمد حسن عسکری، فسادات اور ہمارا ادب، انسان اور آدمی، مکتبۂ جدید، لاہور، ۱۹۵۳، ص ۱۸۹

(۹) ایضاً، ص ۱۹

(۱۰) محمد حسن عسکری، فسادات اور ہمارا ادب، انسان اور آدمی، مکتبۂ جدید، لاہور، ۱۹۵۳، ص ۱۹۹

(۱۱) ممتاز شیریں، فسادات پر ہمارے افسانے، معیار، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۶۳، ص ۲۰۶

(۱۲) انتظار حسین، فسادات کے افسانوں کا پروپیگنڈائی پہلو، ساقی، کراچی، جون ۱۹۴۹ء

(۱۳) ایضاً

(۱۴) ایضاً

(۱۵) ایضاً

(۱۶) انتظار حسین، علامتوں کا زوال، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۳ء

(۱۷) ایضاً

(۱۸) ایضاً

(۱۹) ایضاً

(۲۰) انتظار حسین، نظریے سے آگے، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء

(۲۱) انشاء اللہ خان انشا، رانی کیتکی کی کہانیاں، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۱ء

(۲۲) نظریے سے آگے، ص ۷۳۔۷۴

(۲۳) ایضاً

(۲۴) نظریے سے آگے

(۲۵) ایضاً، ص ۲۲۸

(۲۶) انتظار حسین، اپنی دانست میں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۳ء
(۲۷) ایضاً
(۲۸) ایضاً
(۲۹) ایضاً ص ۱۰۱
(۳۰) ایضاً
(۳۱) ایضاً، ص ۶۰
(۳۲) شمس الرحمن فاروقی، خبر نامہ شب خون، الہ آباد، نمبر ۲۵، اپریل تا جولائی ۲۰۱۳ء
(۳۳) شمس الرحمن فاروقی، علامتوں کا زوال، مشمولہ انتظار حسین ایک دبستان

●○●○●○●

تذکرے

Memory is the basis of individual personality, just as tradition is the basis of the collective personality of a people. We live in memory and by memory, and our spiritual life is at bottom simply the effort of our past to transform itself into our future.

Miguel de Unamono, The Tragic Sense of life.

یادیں انتظار حسین کے لیے بہت اہمیت رکھتی ہیں، انفرادی ہی نہیں اجتماعی یادیں بھی۔ یادوں نے ان کے افسانوں اور ناولوں پر گہرا اثر مرتب کیا ہے لیکن اپنے اظہار کے لیے ان کو دوسری اصناف کی طرف بھی لے گئی ہیں اور جہاں یادوں کی بازیافت کے لیے کسی ڈھلی ڈھلائی صنف بروئے کار نہ آسکی تو ایسی کتاب کا روپ اختیار کرلیا جس کو کسی ایک خاص صنف کی مثال کے طور پر پیش کرنا مشکل ہے۔ حکیم اجمل خاں کی سوانح، شہر دلی کے بارے میں کتاب اور پھر خود اپنی خودنوشت، ایسی ہی کتابیں ہیں جو اپنا تاثر پورا کرلیتی ہیں۔ اجمل اعظم، سوانح کے بہت سے لوازم پورے کرتی ہے مگر وہ سوانح نگاری کے مروجہ آداب کو چھوڑ کر اپنے موضوع کو ایک چلتی پھرتی شخصیت بنا دیتی ہے۔ اسی طرح ''چراغوں کا دھواں'' باقاعدہ آپ بیتی نہیں ہے بلکہ پاکستان آنے کے بعد، خصوصاً شہر لاہور کی بدلتی ہوئی ادبی فضا کا رنگ بدلتا ہوا مرقع ہے، جس کی دل چسپی کسی ناول سے کم نہیں۔ اس باب میں انتظار حسین کی غیر افسانوی نثر کی ان اہم کتابوں کا ذکر کیا گیا ہے جو کسی صنف کی پابند نہیں، اپنی انفرادی حیثیت میں اہمیت رکھتی ہیں اور ان کے تخلیقی سرمائے میں اپنی جانب توجہ مبذول کراتی ہیں۔

انتظار حسین کی ایک اہم خصوصیت ہے کہ وہ اپنے موضوع اور اس سے متعلقہ مواد کے اندرونی تقاضوں کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور اصناف کی پاس داری میں ان بن لکھے اصولوں کی کچھ خاص پروا نہیں کرتے جو اصناف کی کڑی، واضح درجہ بندی کرنے کی غرض سے بنائے جاتے ہیں اور نقادوں کے نزدیک زندگی اور موت کا مسئلہ بن جاتے ہیں۔ افسانہ ہو یا مقالہ، ان کی کسی تحریر کو شاذ ہی اس صنف کی نمائندگی کے مقصد کے لیے چنا جاسکتا ہے کہ اس کے وسیلے سے اس صنف کے قواعد وضوابط اجاگر ہوسکیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اصناف سے ان کی دل چسپی دراصل ان کو transgress کرنے کے لیے ہی ہے۔ یہ خصوصیت ان تین کتابوں میں نمایاں ہے جس کا احوال تذکرے کے عنوان کے تحت اس باب میں کیا جارہا ہے۔ ان کتابوں کی وضعی تعریف متعین کرنے کے لیے پہلے شاید یہ بات مفید ہو کہ یہ کتابیں کیا نہیں ہیں۔۔۔ یہ افسانہ یا ناول نہیں

ہیں۔ یعنی ظاہری طور پر سے۔ حالاں کہ ان کو تمام تر حقیقت سمجھ کر پڑھنے سے اسطور سازی کے اس عمل کی نفی ہو جائے گی جو ان میں جاری و ساری نظر آتا ہے۔ ان کتابوں کو آسانی کی خاطر Non-fiction یا غیر افسانوی نثر قرار دیا جاسکتا ہے۔ حالاں کہ اس زمرے میں مصنف کی تنقیدی کاوشیں بھی از خود کھنچی چلی آئیں گی جو ان کے مجموعی کام کا ایک اہم جزو ہے۔ اگر افسانہ نہیں تو پھر کیا اور پوری طرح حقیقت بھی نہیں ـــ آسانی کی خاطر ان کتابوں کو یہاں تذکرہ کا نام دیا گیا ہے۔ ان میں سوانح کا رنگ بھی ہے لیکن انتظار حسین اپنے موضوع کو محض ایک فرد اور اس کی روداد زندگی کی تفصیل تک پابند نہیں کرتے بلکہ اس کے ساتھ ساتھ تہذیبی پس منظر اور ماحول کو بھی کار فرما دیکھ رہے ہیں۔ اسی رنگ میں انھوں نے شخص سے آگے بڑھ کر شہر کو موضوع بنایا ہے اور دلی شہر کی سوانح لکھی ہے، جیسے شہر بھی کسی فرد کی طرح زندگی کے مختلف مراحل سے گزرتا آیا ہو۔ شہر کی تعمیر، ساخت پرداخت سے متعلق اساطیر، داستانیں، روایات انھیں بہت عزیز ہیں اور وہ تاریخی واقعات کے ساتھ ان کو بڑی خوبی سے بیان میں گوندھتے چلے جاتے ہیں کہ یہ پتہ نہیں چلتا حقیقت کہاں شروع ہوئی اور کہاں ختم۔ اشخاص کے متعلق لکھتے وقت ان کو یہ آزادی حاصل نہیں ہے، پھر بھی وہ خواب، عقیدے، توہمات اور سنی سنائی چھوٹی چھوٹی باتیں اپنے بیان میں ٹانک لیتے ہیں اور سوانح نگاری کے مروجہ اصولوں کو بالائے طاق رکھ کر موضوع بننے والی شخصیت کو اپنے قلم کے زور سے جیسے زندہ کر دیتے ہیں۔

قائد اعظم کے ابتدائی حالات پر مختصری کتاب نجی حالات و سوانح نگاری کے اس منفرد انداز کی پیش روی کرتی ہے جو بعد کو انتظار حسین نے حکیم اجمل خان کے بارے میں لکھتے وقت اپنایا، یوں اس کی اہمیت اس کے مختصر متن سے بڑھ جاتی ہے۔ یہ کتاب پہلی بار ''عظمت گہوارے میں'' اور ذیلی عنوان ''قائد اعظم کے بچپن کے حالات'' کے تحت پنجاب ٹیکسٹ بورڈ، لاہور سے شائع ہوئی[1]۔ اس اشاعت پر تاریخ درج نہیں ہے لیکن ''وجہ تالیف'' کے نام سے علاؤالدین اختر، چیئرمین پنجاب ٹیکسٹ بورڈ کا پیش لفظ شامل ہے جس کے آخر میں ۲۲ دسمبر ۱۹۷۶ء درج ہے۔ یہ پیش لفظ دوسری اشاعت میں شامل نہیں ہے، جو سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور کی طرف سے ۱۹۹۷ء میں سامنے آئی۔ پہلی اشاعت پر تحریر انتظار حسین کے نیچے تدوین سجاد نقوی بھی درج ہے جو دوسری اشاعت میں موجود نہیں۔ علاوہ ازیں، دوسری اشاعت میں یہ بات بھی واضح نہیں کی گئی کہ یہ کم عمر پڑھنے والوں کے لیے ہے، یہ اور بات ہے کہ کتاب پر مصنف کا پیش لفظ چھوٹتے ہی اس بات کی چغلی کھاتا ہے اور مقصد تالیف سے بھی واضح ہو جاتی ہے۔

''آدمی بچے سے باپ بنتا ہے....'' پیش لفظ کا پہلا جملہ ورڈزورتھ کے اس مشہور مصرعے کی بدلی ہوئی شکل معلوم ہوتا ہے۔[2]

The Child is the father of Man

یہ بات اپنی جگہ مسلّم سہی لیکن وہ بچہ کون تھا، کیسا تھا جو آگے چل کر قائد اعظم بنا؟ یہاں سے آگے چل کر قائد اعظم محمد علی جناح کے بچپن کا سراغ لگانے سے اپنی دل چسپی کا بیان افسانوی انداز میں کیا ہے:

''یہ پاکستان بن جانے کے بعد کی بات ہے۔ قائد اعظم کو کراچی کے ایک جلسہ عام میں خطاب کرنا تھا۔ جلسے کا وقت آتے آتے مطلع ابر آلود ہو گیا۔ اے ڈی سی نے تشویش سے، گھرتے ابر کو دیکھا اور مودبانہ عرض کیا کہ قائد اعظم! بادل گھر

آئے ہیں۔ قائد اعظم نے آسمان کی طرف دیکھا اور کہا کہ میں نے کراچی کے بادلوں کو بہت دیکھا ہے۔ وہ اُمنڈتے ہیں۔ برستے نہیں۔

بس اس فقرے نے مجھے پکڑ لیا......"

اپنی جگہ یہ بات کراچی کے موسم پر ایک کاٹ دار تبصرہ ہے لیکن اس کے ساتھ ہی افسانے "بادل" کا وہ بچہ یاد آنے لگتا ہے جو بادلوں کے آنے اور پھر گرجنے برسنے کا انتظار کرتے کرتے سو جاتا ہے۔ کیا اس بچے کا انتظار اور مایوسی قائد اعظم کی بصیرت سے جڑی ہوئی ہے۔ یا مصنف کے لاشعور کی پوشیدہ گہرائی میں ایسا کوئی ربط موجود ہے؟

اس کے بعد وہ اپنے مخصوص انداز خیال کی اس رو کو بیان کرتے ہیں جو اس کتاب کے لیے تحریک بنی اور اس سے کتاب کے عمومی اسلوب کا اندازہ بھی لگایا جا سکتا ہے:

"میں دھیان میں اس زمانے میں پہنچ گیا جب بچھڑے سمندر اور اُمنڈتے ریگستان کے بیچ ابھری ہوئی اس بستی میں جہاں بارش کم کم ہوتی تھی اور ریت بہت اڑتی تھی۔ ایک عجیب سا کچی جیسا لڑکا کھیلتا کودتا نظر آتا تھا، کبھی سنگریزے سے کھیلتا ہوا، کبھی پتنگ اڑاتا ہوا، کبھی گیند بلا کھیلتا ہوا۔ میں نے سوچا کہ ریت برساتے جھکڑ اس پر کیا اثر چھوڑتے تھے، وہ بادل جو بوند برسائے بغیر بستی کے سر سے گزر جاتے تھے اس سے کیا کہہ کر جاتے تھے اور سمندر کی اُمنڈتی موجیں اسے کون سی کہانی سناتی تھیں۔ میں نے سوچا کہ یہی تو وہ دن تھے جب ایک بڑی شخصیت کا ڈول پڑ رہا تھا۔ آخر اسی عمر میں تو آنے والے آدمی کا ناک نقشہ بنتا ہے اور شخصیت کا رنگ ڈھنگ طے ہوتا ہے......" (ایضاً ص ۹)

یوں وہ قائد اعظم کی سوانح میں سے سیاسی جدوجہد کے زمانے کو چھوڑ کر ابتدائی سن و سال پر توجہ مرکوز کرتے ہیں جہاں واقعات کی فراہمی کم ہے اور وہ قیاس آرائی یا conjecture کا سہارا زیادہ لیتے ہیں۔ انھوں نے رضوان احمد کے تحقیقی مضامین کا ذکر کیا ہے جن سے خاندانی پس منظر اور تعلیم و تربیت کے بارے میں مدد ملی۔ اس تحقیقی مواد میں خود انتظار حسین نے جو اضافہ کیا، وہ اس زمانے کی تہذیبی فضا اور بدلتے ہوئے سیاسی حالات کا بیان ہے جنھوں نے اس شخصیت کی تعمیر پر اثر مرتب کیا ہوگا۔

ان صفحات میں قائد اعظم اس فضا میں رچے بسے نظر آتے ہیں۔ مصنف نے کم عمری کے دنوں میں ان کو کم عمر ہی رہنے دیا ہے، ان پر آنے والے دنوں کا غیر ضروری بوجھ نہیں ڈال دیا۔ یوں بھی یہ کتاب اس نظریاتی رنگ سے پاک صاف ہے جو دری کتابوں میں اس درجہ بڑھ جاتا ہے کہ قائد اعظم سے ان کے انسانی خدوخال بھی چھین لیتا ہے۔ یہاں قائد اعظم کو نظریے کے تابع کرنے کی کوشش نہیں کی گئی اور یہ منفی خصوصیت بھی اس کتاب کو انفرادیت بخش دیتی ہے۔ ان کا احترام، حد سے بڑھی ہوئی عقیدت بن کر جذباتیت میں نہیں ڈھلتا ہے۔ وہ اس جذباتی غلو سے محفوظ ہیں جو بچوں کے لیے ایسی کتابوں میں خرابی پیدا کر دیتی ہے۔ تاہم پوری کتاب دل جمعی کے ساتھ پڑھ جایئے اس سے قائد اعظم کے بارے میں کوئی غیر معمولی بصیرت بھی حاصل نہیں ہوتی جو ان کی سیاسی شخصیت، حالات یا محرکات کو سمجھنے میں مدد دے۔ بس یوں ہے کہ ان صفحات میں قائد اعظم ابھی بوڑھے نہیں ہوئے۔

تہذیبی اثرات اور تاریخی عوامل کے تال میل سے شخصیت کے رنگ ابھارنے کا یہ انداز اس کتاب سے آغاز ہوتا ہے اور

کئی برس کے بعد حکیم اجمل خان کی سوانح قلم بند کرنے کے لیے مفید ثابت ہوتا ہے۔ تب تک یہ رنگ پختگی اختیار کر چکا ہے۔

ممتاز قومی رہنما اور افسانوی شہرت کے حامل طبیب حکیم اجمل خاں کی یہ سوانح پہلی بار ۱۹۹۵ء میں شائع ہوئی، مگر اس کے لکھے جانے کا عرصہ اس سے کم و بیش دس بارہ برس پرانا ہے۔ پیش لفظ میں انتظار حسین نے لکھا ہے کہ اس کا مسودہ مکمل کرنے کے بعد حکیم محمد نبی خاں کے حوالے کر دیا گیا، جن کی فرمائش بلکہ پیہم اصرار پر اس کام کا بیڑا اٹھایا گیا تھا۔ لیکن حکیم صاحب نے جس خوش نویس کو کتابت کا کام سپرد کیا تھا، اس نے دس بارہ برس لگا دیے۔ یہاں تک کہ حکیم صاحب کا انتقال ہو گیا۔ انتقال کے بعد ان کے کاغذات میں سے چند ابواب ملے، باقی غائب ہو گئے۔ ان ابواب کو نئے سرے سے لکھ کر کتاب کو مکمل کیا گیا اور ۱۹۹۵ء میں اس کے شائع ہونے کی نوبت آئی۔[۳] ابتدائی دو ابواب رسالہ "سویرا" (لاہور) میں اس سے پہلے شائع ہو گئے تھے، جن سے کتاب کے لکھے جانے کی تاریخوں کا کچھ اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

انتظار حسین نے تو اپنے لکھے ہوئے کے گم ہو جانے کے بعد اس کو دوبارہ لکھ کر مکمل کر دیا، لیکن حکیم اجمل خاں کے ساتھ یہ سانحہ دوسری بار ہوا۔ ان کے انتقال کے بعد حکیم جمیل خاں نے ان کے کاغذات قاضی عبدالغفار کے سپرد کر دیے تھے کہ وہ دلی میں بیٹھ کر حکیم صاحب کی سوانح لکھیں گے۔ لیکن وہ حیدرآباد چلے گئے اور ان کے پیچھے برسات میں مکان ڈھے گیا، سارے کاغذات ضائع ہو گئے۔ انتظار حسین نے کاغذات کے بجائے دوسرے ذرائع سے رابطہ کیا، خاندان کے بزرگوں اور بڑی بوڑھیوں سے رجوع کیا۔ اور جو کسر رہ گئی وہ اپنے تخیل کی مدد سے پورا کیا۔

یوں اس کتاب میں سوانحی تفصیلات کی کمی ضرور رہ گئی ہوگی لیکن ایک مختلف نوعیت کی کتاب تیار ہو گئی۔

پیش لفظ میں انتظار حسین نے حوالہ دیا ہے کہ جب ان سے اس کتاب کے لکھنے کے لیے کہا گیا تو ان کو تامل تھا:

"یہ کام تو کسی مورخ اور محقق کے کرنے کا تھا۔ تاریخ اور تحقیق میرا میدان نہیں ہے......"

اس کے بعد انھوں نے مولانا ابوالخیر مودودی سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے جنھوں نے افسوس کا اظہار کیا کہ "اس تہذیب کے بارے میں اب کون قلم اٹھائے گا اور کون بتائے گا وہ تہذیب کیا تھی اور اس نے کیسی کیسی شخصیتیں پیدا کیں۔"

اس گفتگو نے ان کو وہ راہ سجھائی کہ جس سے اس کتاب کی تصویر ابھری۔

"ان کے یہ کہنے سے میرے اندر ایک کوندا سا لپکا اور ایک رستہ دکھائی دیا۔ مجھے خیال آیا کہ حکیم صاحب کے سوانح نگاروں نے یا تو انہیں بڑے حکیم کے طور پر پیش کیا ہے یا کانگریس اور خلافت کے ایک معتبر رہنما کے طور پر۔ اصلی اور بنیادی بات پر تو کسی نے دھیان ہی نہیں دیا۔ اصلی اور بنیادی بات یہ ہے کہ یہ شخصیت ایک تہذیب کی پیداوار تھی اور شاید شخصیت کی حد تک اس تہذیب کا آخری بڑا"[۴] ۔ اب میرا جی چاہنے لگا کہ مجھے اس شخصیت کو اس پس منظر میں جا کے سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔"

یوں یہ کتاب حکیم اجمل خان کی زندگی کی خارجی تفصیلات اور شب و روز کی مصروفیات کا احوال بتانے کے علاوہ، ماجرا بھی اجاگر کرتی ہے کہ اس تہذیب و تمدن کی صورت حال کیا تھی، حکیم صاحب جس تہذیب کے پروردہ تھے اور نمائندہ بھی۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ یہ کتاب اس تہذیب کے بارے میں بھی ہے کہ کس حد تک ایک شخص میں مجسم ہوئی تھی۔ کتاب کے ابتدائی ابواب ہی سے یہ کیفیت قائم ہو جاتی ہے اور بیانیہ اپنا رنگ جما لیتا ہے۔ کتاب کا پہلا باب "ایک شہر، ایک تہذیب" اس فضا کو دل چسپ اور شگفتہ انداز میں بیان کرتا ہے۔ اس اقتباس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ یہاں ہم فضا کے

ادیب قریب ہیں جو انتظار حسین کے افسانوں کی اپنی تہذیبی فضا ہے:

''تخیل کی اس کارفرمائی نے ہر معلوم کے گرد نامعلوم کا ایک ہالہ بن دیا تھا۔ جانی پہچانی چیزوں کے عقب میں ایک انجانی دُنیا سانس لیتی نظر آتی۔ درخت، جانور، پھول، ہوا، صبح وشام کے اوقات سب اس شہر کے آدمی سے کچھ کہتے نظر آتے۔ سو وہ کسی چیز، کسی منظر، کسی عمل سے بے تعلق نہیں برت سکتا تھا۔ آدمی اور فطرت کے درمیان غیریت نہیں رہی تھی۔ درخت اور پرندے یہاں کی معاشرتی زندگی میں عمل دخل رکھتے تھے۔ موسم محض موسم نہیں رہے تھے۔ انسانی تعلقات میں رچ بس کر تہذیب بن گئے تھے۔''

تہذیبی فضا کا یہ سارا احوال بیانیے کی روانی اور زبان کی سلاست کے بل بوتے پر قائم ہے۔ کتاب کی ایک اور معنویت، اس کی سیاسی جہت ہے۔ حکیم اجمل خاں کی جدوجہد، دراصل ہندو مسلم رواداری کو قائم رکھنے کے لیے تھی جو تہذیبی بنیاد پر قائم چلا آرہا تھا مگر سیاسی اہداف کی غیر مطابقت نے دراڑ ڈال دی تھی، جو وسیع ہوتی جارہی تھی۔ حکیم اجمل خاں کے ساتھ اس عہد کے قوم پرست (nationalist) مسلمان رہنما دھیرے دھیرے ایک disillusionment کا شکار ہوتے جارہے تھے اور ان کے سامنے options جیسے ایک ایک کر کے ختم ہوتے جارہے تھے۔ اس کتاب میں تہذیبی فضا کے ساتھ ساتھ اس تہذیب کے سیاسی زوال کا بھی نقشہ کھینچ گیا ہے۔ شاید یہی اس کتاب کی اصل اہمیت ہے۔

تہذیبی تشکیل اور سماجی اثرات کو بنیاد بنا کر کسی شخصیت کا جائزہ مرتب کیا جائے تو سوانح نگار کی توجہ کا مرکز کردار کے وہ اجزاء وعناصر بن جاتے ہیں جو تہذیب اور معاشرت کے عکاس ہیں۔ شخصیت کی پُر پیچ بھول بھلیاں اس کے طریق کار کے سبب، اس کی دسترس سے دور چلی جاتی ہیں۔ حکیم اجمل خان کے ساتھ اس سوانح میں بھی یہی ہوتا نظر آتا ہے۔ ان کی شخصیت سماجی مرتبے اور انسانی تعلقات ومعاملات کے ساتھ کارفرما، چلتی پھرتی نظر آتی ہے۔ مگر اس کا یہ عمل ایک ہی جہت میں ہے۔ وہ اپنی گہرائی کا احساس کم ہی دلاتی ہے۔ انتظار حسین نے فرائیڈ اور ژونگ جیسے ماہرین نفسیات سے برائے نام اثر قبول کیا ہے چناں چہ وہ اس بات پر توجہ دینا ضروری نہیں سمجھتے کہ کسی بھی شخصیت کی طرح حکیم اجمل خاں کے لاشعوری محرکات کیا رہے ہوں گے اور ان کی شخصیت کی نفسیاتی ساخت پرداخت کیا رہی ہوگی۔ تہذیبی تشکیل کا عنصر اتنا واضح ہے کہ وہ شخصیت کے باقی عناصر پر نہ صرف غالب آجاتا ہے بلکہ ان کی کمی بھی محسوس نہیں ہونے دیتا۔ چناں چہ وہ ایک بُعد کی حامل شخصیت (One dimensional) بن کر رہ گئے ہیں۔ سماجی اثرات اپنی جگہ بے حد اہم سہی، لیکن کسی شخصیت کو متعین کرنے کے لیے تمام وکمال ان پر انحصار نہیں کیا جاسکتا۔ دیگر عناصر کی کمی محسوس ہونے لگتی ہے۔ اسی لیے تمام تر گہما گہمی اور ہمہ ہمی کے باوجود حکیم اجمل خاں بعض مقامات پر بے جان معلوم ہونے لگتے ہیں اور یہ احساس ہوتا ہے کہ ان کی باگ ڈور بیان کار کے ہاتھ میں ہے جس کے ذریعے سے وہ انھیں حرکت میں لاتا ہے اور وہ بے اختیار سر ہلانے لگتے ہیں۔ واقعات کا بہاؤ اور اسلوب کا رچا ہوا انداز اس عیب کو اکثر مقامات پر دبا لیتا ہے اور پڑھنے والے کو تھوڑی دیر کے لیے اس انداز بیان میں کسی عنصر کے فقدان کا احساس بھی نہیں ہونے پاتا۔ کامیاب اسلوب کی لائی ہوئی خرابی ہے کہ اس کے زیر اثر دوسرے اور اپنی جگہ اہم تر عناصر کے بارے میں خبر بھی نہ ہونے پائے۔ یوں تحریر کا مواد، لکھنے کے اسلوب کا گرفتار بن کر رہ جاتا ہے، اور مصنف کی بڑی خوبی پاؤں کی زنجیر بننے لگتی ہے۔

نفسیاتی ژرف نگاہی اور داخلیت کی کمی سے قطع نظر بھی یہ سوال اٹھتا ہے کہ کیا 'اجمل اعظم' کو اس صنف کے تقاضوں

اور وضعی تعریف کے لحاظ سے سوانح قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کا فوری جواب ذہن میں آتا ہے، کہ محض ایک حد تک۔ یہ اپنی قائم کردہ حد سے آگے کیوں نہیں بڑھتی، اس کا جواب تلاش کرنے کے لیے شاید زیادہ دور نہ جانا پڑے ــــ اس کی وجہ جو سمجھ میں آتی ہے وہ مصنف کی اپنی تہذیبی تشکیل ہے جو اسے زیادہ کریدنے اور لاشعوری معاملات کی تفتیش کرنے میں مانع ہوتی ہے۔ مصنف نے ''جستجو کیا ہے؟'' جیسی کتاب میں خود اپنے ساتھ یہ عمل کیا ہے جہاں موضوع اس کے اوپر گزرنے والے واقعات و حادثات ہیں۔ وہ ہر معاملے کو بے کم و کاست بیان کردینے کو غیر ضروری سمجھتے ہیں اور اس بارے میں وانشگاف بیان بھی دے دیتے ہیں۔ اس کے باوجود ہمیں جلد ہی اندازہ ہوجاتا ہے کہ یہ محض ان کا انفرادی معاملہ نہیں ہے جسے ذاتی شرم و حیا قرار دے کر اس سے صرف نظر کیا جاسکے بلکہ یہ بھی ایک مخصوص تہذیب کی عطا ہے اور اس معاشرے کا فرد ہونے کا خمیازہ۔

اجمل اعظم میں مصنف نے جو طریق کار برتا ہے اس سے لامحالہ یہ سوال سامنے آتا ہے کہ یہ طریقہ کیا ایک خاص ثقافتی ماحول میں رچے بسے ہونے کا شاخسانہ ہے، اور اس سے ذہن ہندوستانی ماہر سماجیات راماچندر گہا کے مضمون کی طرف جاتا ہے جس کا عنوان بھی اسی سوال کو ایک اور انداز میں متعین کرنے کی کوشش ہے ــــ Why South Asians Don't Write Good Biographies ــــ مگر یہ فقرہ مکمل ہے اور نہ عنوان۔ یہ اس طور جاری رہتا ہے گویا اس سوال کے ساتھ منسلک کرکے وہ بات بھی پوچھ رہے ہیں جس کی بنیاد پر پہلا سوال قائم کیا گیا ہے ــــ and why they should۔ انھیں ایسا کرنا چاہیے اور ایسا ہونا چاہیے یہاں طے شدہ امر نہیں ہے بلکہ ایک بار پھر محتاج دلیل ہے۔ مجھے اس سوال سے نہیں، اس کے دوسرے حصے سے تامل ہے۔ اس حد تک کہ میں اس بات کو دوبارہ ثابت کرنے سے دل چسپی نہیں رکھتا کہ حکیم اجمل خاں ایسی شخصیت ہیں جن کی سوانح لکھی جانا چاہیے اور ان کی زندگی کے حالات و واقعات کا اس دور کے تناظر میں تجزیہ ہونا چاہیے کہ ان کے ذریعے سے اس پورے دور کو اور اس زمانے کے لحاظ سے ان کی شخصیت اور زندگی کو سمجھنے کی بھرپور کوشش کرسکیں۔ اس سوال سے فی الوقت مجھے اس حد تک دل چسپی ہے کہ ان کی سوانح جو اس انداز سے لکھی گئی تو اس میں کیا limitations سامنے آرہی ہیں، اور ان پابندیوں کو ہم سوانح نگار کا عجز قلم نہیں بلکہ ثقافتی مظہر سمجھ سکیں۔ راما چندر گہا کا مضمون اس سوال کو سمجھنے کے لیے ایک مفید اشارے فراہم کرتا ہے۔

جنوبی ایشیا میں لکھی جانے والی مختلف سوانح حیات کو ایک مخصوص فن اور صنف سمجھتے ہوئے اسے نسبتاً کم ترقی یافتہ قرار دینے کے لیے راما چندر گہا اپنے مضمون کی پہلی سطر کے پہلے حصے میں ناول نگاری کے فن سے موازنہ کرتا ہے۔ اس کا یوں موازنے سے آغاز کرنا مجھے انتظار حسین کے حوالے سے معنی خیز معلوم ہوا، اس لیے کہ وہ فن افسانہ نگاری کی ترقی اور برتری کے قائل ہیں اور اس صنف کو ابتدائی مغربی نمونوں کے اثرات سے علیحدہ سمت میں بڑھتے ہوئے پس نوآبادیاتی صورت اختیار کرنے پر خود بھی عمل پیرا ہیں۔ ناول کے لیے ایسا کیونکر ممکن ہوا، اس بارے میں مزید کچھ کہنے کے بجائے گہا اخباروں میں تعزیتی مضامین اور اس نوع کے صفحات کو انگلستان کے اخباروں کے برعکس قرار دیتا ہے۔ اس مضمون کا دوسرا فقرہ یہاں درج کرنے کے لائق ہے:

We know how to burn our dead with reverence and bury than by neglect but not how to honour or judge them.

گویا فساد کی جڑ اسی کم فہمی میں مُضمر ہے۔ اس کے خیال میں جو چند ایک کتابیں سامنے آئی ہیں وہ احترام کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے بس کارناموں کی فہرست ہیں جو سیاق و سباق سے عاری ہیں۔ ثُمبا کو شکایت ہے کہ ہندوستانی سوانح نگار اپنے موضوعات سے حد سے بڑھی ہوئی عزت و تکریم سے پیش آتے ہیں اور اس شکایت کی بازگشت اجمل اعظم میں بھی محسوس کی جاسکتی ہے۔ جہاں انتظار حسین احترام کے مارے معروضیت کی کوشش بھی کم کم کرتے ہیں۔

عنوان کے سوال میں موجود دوسرے حصے کی طرف خیال دوبارہ دوڑ جاتا ہے جب ہندوستانی مورخ رودرنگشو مکھرجی Rudrangshu Mukherjee کے حوالے سے اس نے لکھا ہے کہ بیسویں صدی کا نصف آخر عظیم سوانحی کتابوں کا زمانہ رہا مگر اس پیش رفت سے ہندوستانی ادیب اور علماء کم ہی متاثر ہوئے۔ مکھرجی کو سوانح نگاری کے فروغ نہ پانے پر تعجب اس لیے بھی ہے کہ اس کے بقول ہندوستان کے لوگ افراد کے خبط (obsession) میں مبتلا رہتے ہیں۔ ثُمبا نے یہاں دوسری کتابوں کے علاوہ محمد علی جناح اور ذوالفقار علی بھٹو کے بارے میں اچھے سوانحی مطالعوں کا حوالہ دیا ہے جو مغربی مصنفین کے زورِ قلم کا نتیجہ ہیں۔ ثُمبا کو سوانح عمریوں کا فقدان یوں بھی گراں گزرتا ہے کہ اس کے نزدیک یہ فن تاریخ اور ادب کا سنگم ہے۔ ادب کا حوالہ اور تاریخ سے دل چسپی دونوں ہی عناصر انتظار حسین کے حوالے سے اہم ہیں، جن کی وجہ سے یہ سوال رہ رہ کر ذہن میں گونجتا ہے۔

آگے چل کر ثُمبا نے فنِ سوانح نگاری کی مشکلات اور فنی تقاضے نمایاں کرنے کے لیے معروف فرانسیسی ادیب آندرے موروا کی شہادت پیش کی ہے۔ موروا کے نزدیک سوانح نگاری ہمیشہ ایک مشکل فن رہے گی اس کے بقول:

Biography will always be a difficult form of art. We demand of it the scrupulousness of science and the enchantments of art, the perceptible truth of the novel and the learned falsehoods of history. Much prudence and tact are required to concot this unstable mixture... A well-written life is a much rarer thing than well-spent one.

یہی بات ''اجمل اعظم'' کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے کہ موضوع بننے والی شخصیت کی زندگی یقیناً ''بھلا'' گزری ہوگی مگر کیا یہ سوانح اس کا احساس دلاتی ہے اور اس بارے میں شہادت پیش کرتی ہے کہ یہ زندگی کیسی گزری۔

ثُمبا نے ہندوستانی سوانح نگاروں کے نقائص کا تجزیہ کرتے ہوئے ہندو دھرم میں انسان کے عارضی اور لحاتی ہونے کے تصور اور مارکسی فلسفے میں فرد کے غیر اہم ہونے کو موردِ الزام ٹھہرایا ہے۔ اس کے برخلاف اسے برطانوی سوانح نگار بالعموم اپنے موضوع سے انصاف برتنے والے ادیب نظر آتے ہیں۔ وہ تاسف کا اظہار بھی کرتا ہے کہ ہندوستان اور پاکستان کے نوجوان شاید ہی ان کتابوں کو پڑھنے پر مائل ہوسکیں جن کو اس نے سراہا ہے۔ اس کے بعد وہ ایک بار پھر اس فیصلے کو دہراتا ہے جس پر پہلے ہی وہ پہنچ چکا ہے۔

When they do venture into biography, South Asians are generally too genteel and fastiodious to attempt burgling the souls of their subjects.

اسے شکوہ ہے کہ اپنے موضوعات میں موجود تناؤ اور تضادات سے تمنا نہیں جانتے۔ اس کی یہ شکایت حکیم اجمل خاں

کے ان تمام معاملات پر صادق آتی ہے جہاں ان کی سیاسی روش کی لاحاصلی اور بعض مرتبہ ایک بات کہہ کر کچھ اور مراد لینے کا وہ طریقہ جس پر سیاست دان اکثر چلتے آئے ہیں، کم ہی سامنے آتا ہے۔ اسی لیے ٹمبا کا یہ اعتراض بھی اس کتاب کے لیے برمحل معلوم ہوتا ہے:

In most cases, reverence and respect comfortably supersede analysis and understanding.

اکثر معاملات میں ایسا ہو یا نہ ہو، اس کتاب پر یہ بات بڑی حد تک صادق آتی ہے۔

جنوبی ایشیا کی جو شخصیات مکمل اور تفصیلی سوانح کا تقاضہ کرتی ہیں، ان میں ٹمبا نے خاص طور پر ایڈورڈ سعید کے بے مثال مضمون کے حوالے سے فیض احمد فیض اور پھر اختر حمید خان کے نام لیے ہیں۔ اختر حمید خاں کی شخصیت انتظار حسین کے لیے بہت اہم رہی ہے، اس لیے ان کے نام کی موجودگی یہاں اس دلیل کو مزید مستحکم کرتی ہے۔ ٹمبا نے سوانح نگاری کی دشواریوں میں دستاویزی رکارڈ کی کمی اور فن سوانح نگاری کی پیچیدگیوں کا ذکر بھی کیا ہے۔ اجمل اعظم میں یہ دشواریاں دو چند رہی ہیں اور انتظار حسین نے ان کا ذکر بھی کیا ہے کہ دستاویزات اور کام کے کاغذات کا پلندہ غارت ہوگیا۔ اس کے باوجود انہوں نے بعض بڑی بوڑھیوں کے ذریعے سے زبانی روایات تک رسائی حاصل کی اور یوں ایک ایسے ذریعے سے استفادہ کیا جس کا خیال کم سوانح نگاروں کو آتا ہے۔ یہ بات ان کے حق میں ضرور جاتی ہے مگر کتاب سے ابھرنے والی شخصیت کے اکہرے پن کا پوری طرح سے مداوا نہیں کرسکتی۔

برسبیل تذکرہ، راما چندرا ٹمبا کی کتاب میں سوانح نگاری کے فوراً بعد ایک مضمون خودنوشت پر شامل ہے۔ ہرچند کہ اس کے عنوان میں چیلنج نہیں ہے کہ جنوبی ایشیائی لوگ اچھی خودنوشت کیوں نہیں لکھتے اور انہیں کیوں لکھنا چاہئیں، اس کے باوجود The Arts of Autobiography اپنی جگہ خالی از دلچسپی نہیں۔ مضمون کے آغاز ہی میں جواہر لال نہرو، گاندھی اور نرودی چودھری کی بظاہر مختلف کتابوں میں ایک مشترک لہجے کی گونج سنائی دے جاتی ہے:

a curious if characteristically Indian combination of the reflective and the pedagogic.

بات اپنی جگہ باون تولے پاؤ رتی کی معلوم ہوتی ہے، اگرچہ انتظار حسین کی خودنوشت کے لیے درست نہیں ٹھہر سکتی۔ اس کی وجہ مصنف کا مقصد سیدھی سادی واقعات کی کھتونی سامنے لانا نہیں بلکہ قدرے پیچیدہ ہے۔ لیکن آگے چل کر ٹمبا نے مغربی خودنوشت کے عمومی انداز کو سامنے رکھتے ہوئے جو بات کہی ہے وہ محل نظر ہے۔

Western autobiographies, whether precocious or ripe, tend to more closely scrutinize the self. They can be self-absorbed and simultaneously self-deprecatory. Society is generally kept at a safe distance. There is little effort to hand out lessons. By contrast, the Indian autobiography is solemn.

حس مزاح کی کمی کو قومی مزاج سمجھنا مشکل ہے اور سروست زیر بحث موضوع کے لیے درست بھی نہیں۔ اپنی خودنوشت میں انتظار حسین کہیں بھی pedagogic نہیں معلوم ہوتے لیکن مغربی معیار کے مطابق self-reflective بھی

اس شدت اور گیرائی کے ساتھ نہیں۔ وہ واقعات کے بہاؤ کے ساتھ بہے چلے جاتے ہیں۔ واقعات و افراد کی نُبجات میں کُھپ جاتے ہیں۔ نقطۂ نظر اور اپروچ کے لحاظ سے ان کی خودنوشت کے ساتھ قدرے تفصیل کے ساتھ engage کرنے کی ضرورت ہے اور وہ اپنے مقام سے، کچھ اور حوالوں کے ساتھ۔

دِلّی تھا جس کا نام ایک طرح سے "اجمل اعظم" کا شاخسانہ ہے اور اس کا تسلسل بھی۔ دِلّی کا شہر جو حکیم اجمل کے تہذیبی پس منظر کے طور پر پچھلی کتاب میں نظر آ رہا تھا، اب وہ شہر یہاں پیش منظر میں آ گیا ہے اور اس کتاب کو اس کا تذکرہ یا محض یادوں کا مرقع نہیں بلکہ اس شہر کی سوانح کہہ سکتے ہیں۔ انگریزی میں Peter Ackroyd نے لندن کی "بائیوگرافی" لکھی اور Giles Tindall نے شہرِ بمبئی کی سوانح۔ اس کتاب کو بھی اسی طرح ایک نئے انداز کی سوانح عمری سمجھنا چاہیے جہاں موضوع ایک شخص یا ایک فرد کے بجائے ایک پورا شہر بن گیا ہے، شہر جو اپنا ایک کردار رکھتا ہے۔

"معذرت" کے عنوان سے اس کا تعارف لکھتے ہوئے مصنف نے اس کے ناشر نیاز احمد کو اس کا محرک بتایا ہے کہ انہوں نے "اجمل اعظم" شائع کرتے ہوئے "دِلّی کے پورے ایک بیان" کی فرمائش کر ڈالی۔ اس حوالے سے انہوں نے اپنی مشکل بھی بیان کی ہے:

"اس طرح میں پکڑا گیا۔ اس گم شدہ نگر کا جادو اپنی جگہ۔ اس جادو کو جاننے اور بیان کرنے کی خواہش اپنی جگہ مگر آدمی کو اپنی بساط بھی تو دیکھنی چاہیے۔ کیسا کیسا دِلّی کا روڑا پچھلی ایک ڈیڑھ صدی میں پیدا ہوا اور کس کس کمال کے ساتھ اس نگر کو بیان کیا۔ ایک تو میں دِلّی کا روڑا نہیں، قصباتی کنکر ہوں۔ انہوں نے اس دِلّی کو کہ جہان آباد تھی، برتا اور بسر کیا۔ جو بعد میں آئے انہوں نے بزرگوں کے وسیلے سے اسے بسر کیا اور اپنے اندر اُتارا۔ میں قصباتی کنکر زمانی اور مکانی دونوں اعتبار سے بہت فاصلے پر کھڑا ہوں۔ پھر ان جیسا قلم کہاں سے لاؤں....."

یہاں انتظار حسین نے پرانی دِلّی کا احوال رقم کرنے والے ان ادیبوں کا نام لیا ہے جو اپنے اسلوب کی وجہ سے ممتاز ٹھہرے۔ ناصر نذیر فراق، منشی فیض الدین، مرزا فرحت اللہ بیگ، اشرف صبوحی اور شاہد احمد دہلوی۔ اس فہرست میں خواجہ حسن نظامی کا نام رہ گیا، شاید حسن نظامی انہیں زیادہ متاثر نہ کر سکے۔ دِلّی کے نقشے ان بزرگوں نے اپنے مشاہدے کے حساب سے کھینچے ہیں اور ان محفلوں کا حال لکھا ہے جو انہوں نے خود دیکھیں سُنیں۔ ان صاحب طرز نثر نگاروں کے ساتھ دِلّی کا احوال رقم کرنے والوں میں اب انتظار حسین کا نام بھی لیا جا سکتا ہے کہ انہوں نے اپنی نثر کے اعجاز سے ایک سماں باندھا ہے، اس میں نہ یادیں ہیں اور نہ مشاہدے کا کمال، انہوں نے اپنے طور پر اس شہر کی تہذیبی روح کو افراد و واقعات میں سے دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایسی کاوش کے لیے معروضیت بھی درکار تھی، اور زمانی و مکانی فاصلے کے ساتھ اس معروضیت کا حصول زیادہ قرین قیاس ہو جاتا ہے۔

دِلّی کی داستان دل کش اور رنگین سہی، لیکن انتظار حسین نے اس داستان کو جس انداز سے اٹھایا ہے، اس کے پیچھے محض طلاقتِ لسانی ہی نہیں بلکہ ایک پورا تصور موجود ہے، ہند اسلامی تہذیب اور اس تہذیب کے شہروں کا تصور۔ اس تصور کو انہوں نے اس کتاب میں نہیں بلکہ اس کتاب سے پہلے لکھے جانے والے ایک مضمون میں بیان کیا ہے اور یہ مضمون چوں کہ زیادہ معروف نہیں ہے، اس لیے اس کا حوالہ دینا مناسب ہوگا۔ میکس ملر انسٹی ٹیوٹ، حیدر آباد (دکن) میں منعقدہ ایک کانفرنس میں انتظار حسین نے انگریزی کا مقالہ پڑھا، جو بعد میں الوک بھلا کی زیرِ ادارت شائع ہونے والے جریدے

''یاترا'' میں شائع ہوا۔ مگر یہ مضمون دوبارہ نہیں چھپا اور دب سا گیا، اس لیے کچھ اس کا تھوڑا بہت تذکرہ ضروری معلوم ہوتا ہے۔

The Vanishing Traditional Cities of the Indian Subcontunent

نامی اس مضمون میں شہروں کی نقشہ گری، شہر کی فضا، اس فضا میں سانس لینے والے لوگ اور یہاں کی عمارتوں، گلیوں، محلوں کو ایک خاص کردار کا حامل سمجھتے ہوئے وہ شہر کو معلوم اور نامعلوم کا نقطۂ اتصال قرار دیتے ہیں:

In a traditional town, no matter if it is India or Pakistan or Bangladesh, there must be certain points where the known suddenly comes to a stop, and there appears a turn which leads to the realm of the unknown. A traditional town in the sub-continent is never a purely known world. It must necessarily be a combination of the known and the unknown: it must have mysterious tales about its origins and development.

ایسا لگتا ہے کہ اس تصور کے مطابق، شہر بھی اس تہذیب کا ایک مظہر ہے اور افسانے کا جڑواں بھائی۔ شہر بھی شاید کہانیوں سے نکل کر آیا ہے اور کہانیوں میں ہی باقی رہ جاتا ہے۔

جدید شہروں سے انتظار حسین نے اپنی بے زاری کا اعلان کیا ہے۔ باقاعدہ منصوبہ بندی کے تحت بنائے جانے والے شہر اپنا ایک پیٹرن اور رہن سہن کا طریقہ لوگوں کے اوپر تھوپ دیتے ہیں انگریزوں کے تعمیر کردہ شہروں میں انہیں یہی خرابی نظر آتی ہے۔ دلی کی تعمیر نو میں انہیں خرابی کی یہی صورت نظر آتی ہے اور وہ ۱۸۵۷ء کے ہنگام میں غالب کی آواز میں آواز ملاتے ہیں۔ اس عرصے میں غالب نے جو خطوط اپنے احباب کو لکھے، ان کو اردو ادب کے ناقدین نثر نگاری میں ایک نئی طرز کی ایجاد قرار دیتے آئے ہیں، لیکن انتظار حسین کو ان خطوط میں ایک ان لکھے ناول کے آثار بھی ملتے ہیں اور وقوع نگار غالب کو اپنے ایک مضمون میں ناول نگار قرار دینے لگتے ہیں۔ غالب کی دلی کے ساتھ ساتھ وہ لکھنؤ کا بھی حوالہ دیتے ہیں اور وینا اولڈن برگ کی کتاب The Making of Colonial Lucknow کا حوالہ دیتے ہوئے ہیں جس کے مطابق بعض پرانے محلوں کو توڑ کر اور کاٹ کر انگریزوں نے ایک نئے شہر کی سڑکیں چوڑی کر دی تھیں۔

انتظار حسین نے اس مضمون میں روایتی شہر کو اپنے باسیوں کی بود و باش ہی نہیں بلکہ طرز فکر اور طرز احساس کا عکاسی قرار دیا ہے۔ وہ شہر کو بھی زمین سے اگنے والے درخت کی طرح اپنی شاخیں پھیلاتے ہوئے اور مختلف صورتیں اختیار کرتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ روایتی شہر کے مکان یکساں نہیں ہوتے بلکہ آس پاس کے درختوں اور اپنے رہنے والے لوگوں کی مناسبت سے جانے پہچانے جاتے ہیں۔ برصغیر میں روایتی شہر کا جو تصور ابھرا، اس کی وضاحت انہوں نے اس طرح کی ہے:

The concept of the city evolved in the subcontinent was reflective, not only of a way of living, but also of the way of the thinking and the feeling of the people living here. They were not in the habit of thinking in purely materialistic terms. Their concept of reality covered more than what was real and factual. Living in this

world, they tended to think of the other world, unseen and unknown. This mode of thought helped them to conceive of cities and towns in such a way as to also accommodate what lay beyond reality. So, for them, a city or a town was never merely an earthly phenomenon. A kind of unearthliness was somehow always associated with it. The traditional city rarely had welldefined boundaries. Its boundaries seemed to fade into what was boundless and unearthly.

The idea of a symmetrically-planned, well-defined city is alien to the people living in this part of the world. We are not symmetrical in our living, why should we think of our cities in symmetrical terms? A traditional city knew no mechanical planning and uniform housing. It grew like a tree in the forest. It seemed to grow from the depth of the earth; its streets and alleys shot out like branches and took their own shapes; and its houses erupted in their own way without any desire to duplicate one another.

پرانی دلی کی جگہ نئی دلی کی تعمیر میں انھیں یہ روایتی شہر گم ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہی خطرہ ان کو لاہور کے حوالے سے بھی محسوس ہوا۔ جدید شہر کو وہ تہذیبی تنوع اور تہذیبی قوت سے عاری قرار دیتے ہیں، یہ جدید رنگ جب کوچہ و بازار پر غالب آجاتا ہے تو شہر کا تہذیبی کردار معدوم ہونے لگتا ہے۔ دلی کا یہ کردار جو وقت کے ساتھ محض داستان بن کر رہ گیا، "دلی تھا جس کا نام" کے صفحوں سے ابھرتا ہے اور لاہور کا یہ مرقع "چراغوں کا دھواں" میں اُجاگر ہوا ہے۔ یوں ان دونوں کتابوں میں ایک زیریں رو کی طرح شہر کا تصور ایک تہذیبی قوت کے طور پر رنگ آمیزی کرتا رہتا ہے۔

دلی چوں کہ ہندوستان میں اقتدار کا مرکز بھی رہا ہے اور تہذیب کا نشان بھی، اس لیے مختلف زمانوں میں اس کی داستان بھی مختلف انداز میں سنائی گئی ہے۔ اردو نثر میں شہر دلی کے مرقع جن نثر نگاروں نے تیار کیے ہیں، ان کا حوالہ انتظار حسین نے بھی دیا ہے۔ لیکن ان کے ہاں اس بیان میں ایک ملال بھی ہے، گم ہوتی چیزوں کا دکھ اور پرانے وقتوں کی یاد۔ انتظار حسین کے ہاں چوں کہ اس شہر کے معاملات میں جذباتی شرکت نہیں ہے اس لیے وہ ان واقعات کا بیان ملال کے ساتھ نہیں کرتے۔ اس لیے ان کی یہ کتاب ناسٹلجیا کا شکار ہے نہ یادوں کا خزینہ، بلکہ تذکرے کے طور پر کام کرتی ہے۔

دلی کے خدوخال کو زیادہ اہتمام کے ساتھ بعض مورخوں نے بھی محفوظ کرنے کی کوشش کی ہے۔ سرسید احمد خاں کی "آثار الصنادید" اس سلسلہ میں معروف ہے۔ اس سے کہیں زیادہ تفصیل کے ساتھ یہ کام مولوی بشیر الدین احمد نے "واقعات دارالحکومت دہلی" میں انسائیکلو پیڈیا کے سے انداز میں سرانجام دیا ہے۔ موجودہ دور میں شہر دہلی کے حوالے سے لکھی جانے والی کتابوں میں نرائن گپتا کی کتاب Dehli Between Two Empires وقیع تصنیف ہے اور انتظار حسین نے اس کا بطور خاص تذکرہ بھی کیا ہے۔[۹]

تاریخ کے اس احوال کے ساتھ بعض ناولوں میں بھی اس شہر کی تہذیبی فضا کو کامیابی کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ احمد

علی کا انگریزی ناول Twilight in Delhi ("دلی کی شام") اس سلسلے میں معروف ہے۔[۷] اس کے کچھ عرصے بعد کی فضا کو کرشنا سوبتی کے ہندی ناول "دل و دانش"[۸] میں برتنے کی کوشش کی گئی ہے کہ جس سے ایک کامیاب اور شادی شدہ وکیل سے ایک مسلمان عورت کے تعلق کی کہانی میں پرانی دلی کا شہر ایک زندہ کردار کے طور پر نظر آتا ہے اور شاید اس کتاب کی نمایاں تر خصوصیت ہے۔

انتظار حسین کی کتاب نہ تو تاریخی دستاویز ہے اور نہ ناول، بلکہ ناول کے سے اسلوب اور بیان میں پوری ایک تاریخ کو سمیٹ لینے کی کوشش ہے، اور چوں کہ موضوع بھی دل چسپ ہے اور بیان دل کش، اس لیے یہ کتاب پڑھنے والوں کی توجہ اپنی جانب مبذول کر لیتی ہے۔

کتاب کا آغاز ایک ہلکے سے ذاتی touch سے ہوا ہے۔ مصنف نے ایک "خاموش اداس شام" کا ذکر کیا ہے جو "گم شدہ دلی کا استعارہ" بن جاتی ہے۔ یہ استعارہ مور کی پکار ہے جو ماضی کی بستیوں، زمانوں میں لے جاتی ہے۔ اس آواز کے ساتھ ہی وہ پانڈوؤں کے ساتھ ہستناپور سے نکل کر کھانڈو بن میں چلا آتا ہے، یوں ایک ذاتی حوالہ اور پرانی کہانی کا بیان ایسے اسلوب کی بنیاد بن جاتے ہیں جو اپنے اندر بہت سے حوالے اور تفصیلات بھی سمیٹ سکتا ہے اور واقعات کو بھی بیان کرتا جاتا ہے۔ تاریخ کے اس سفر میں ہم رائے پتھورا اور پھر رضیہ سلطانہ تک آتے ہیں اور تغلق آباد کو بنتے اجڑتے دیکھتے ہیں۔ تاریخی حوالہ قائم ہے لیکن مصنف کے لیے وہ واقعات اہم ہیں جن سے اس شہر کا تہذیبی کردار عبارت ہے۔ بہادر شاہ ظفر کے زمانے تک کا لال قلعہ، رسم و رواج، شہر کے میلے ٹھیلے، صنعت ساز و کاری گر ان سب کا ذکر اسی تہذیبی کردار کے اجزاء کے طور پر ہوا ہے۔ رسم و رواج کے بیان میں تفصیلات موجود ہیں مگر رنگ عمومی ہے۔ ۱۸۵۷ء کے واقعات کا بیان تفصیلات اور کسی قدر تجزیے کے ساتھ ہوا ہے۔ مغلیہ سلطنت کا خاتمہ اور انگریزوں کے ہاتھوں دلی کی تاراجی کا ذکر اس کہانی کے ڈرامائی کلائمکس کی طرح ہوا ہے۔ انگریزوں کے اقتدار میں دلی نے ایک اور سنبھالا لیا ہے مگر یہ شہر اب جدید رجحانات کی زد میں آ گیا ہے اور یہاں آنے کے بعد انتظار حسین اپنے بیان سمیٹنے لگتے ہیں۔ حکیم اجمل خاں اور ان کے دور میں ہندو مسلم اتحاد کی کوششوں کا پارہ پارہ ہونا وہ مقام ہے جس کے قریب آ کر انتظار حسین شہر کی اس داستان کو روک دیتے ہیں۔ اس کے بعد شہر ان کے لیے دل چسپی نہیں رکھتا۔ تقسیم، آزادی، ہندوستان میں ایک نئی حکومت اور اس کے لیے دلی کا ایک نیا، بدلا ہوا شہر — یہ سب ان کے لیے کہانی کا موضوع نہیں بنتے۔ کہانی ان کے لیے ماضی کی بات ہے، حال کا زمانہ نہیں، چاہے وہ کہانی شہرِ دلی کی ہی کیوں نہ ہو۔

دلی شہر کی جو تصویر انتظار حسین کی کتاب سے ابھرتی ہے، اسے سیاق و سباق کے ساتھ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ جذباتی تسکین کے علاوہ اس سے کیا مقصد حاصل ہوتا ہے۔ ہندوستان کی سیاسی یا معاشرتی تاریخ لکھتے وقت یا لسانی و ادبی ترتیب کے دوران دلی کو بالعموم ایک مرکزیت دی جاتی رہی ہے جس کی وجہ سے ایسی بہت سی کوششیں Delhi-centric قرار دی جا سکتی ہیں، اور ایسا کرتے ہوئے دوسرے علاقوں کی تاریخ و ثقافت غیر مرکزی مضافاتی یا غیر مستند معلوم ہونے لگتی ہے۔ انتظار حسین کا تاریخی مطالعہ بھی اسی خیال کو تقویت پہنچاتا ہے۔ سیاسی اقتدار یا ثقافتی پروڈکشن کے مترادف یا مختلف مراکز کو حاشیے سے الگ رکھنے کا رجحان اردو کے مبصرین میں بہت نمایاں ہے اور انتظار حسین بھی اس سے الگ نہیں۔ ان کی یہ کتاب اسی نقطۂ نظر کے تابع ہے، اور بہت سی ادبی خوبیوں کے باوجود بھی اس کی کمی۔

حواشی

(۱) انتظار حسین، عظمت کے گہوارے میں (قائداعظم کے بچپن کے حالات)، پنجاب ٹیکسٹ بک بورڈ، لاہور، سن ندارد۔

(۲) رومانوی دور کے معروف انگریزی شاعر ولیم ورڈز ورتھ کا یہ مصرعہ ضرب المثل کی سی حیثیت اختیار کر چکا ہے اور بعض مرتبہ ایک truism کے طور پر بھی دہرایا جاتا ہے جہاں بظاہر ورڈز ورتھ کا کوئی موقع محل نہیں ہوتا۔ یہ مصرعہ ورڈز ورتھ کی اس نظم کا حصہ ہے جس کا عنوان اس کے پہلے مصرعے پر قائم کیا جاتا ہے۔ "My Heart Leaps up when I behold..." یہ نظم ۱۸۰۲ء کی تصنیف ہے۔ اسی نظم کے آخری تین مصرعے یوں ہیں:

The Child is father of the Man;

And I could wish my days to be

Bound each to each by natural piety.

یہی تین مصرعے ورڈز ورتھ نے اپنی معرکۃ الآرا نظم

Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood.

کے آغاز میں درج کیے ہیں جو اس کی فکر و فن کا مرکزی حوالہ ہے۔ ورڈز ورتھ نے اس نظم کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے بچپن کے محسوسات کی شدت کا ذکر کیا ہے:

to that dream-like vividness and splendour which invest objects of sight in childhood...

یہ احساس "بستی" کے ابتدائی ابواب سے ایک گونہ مشابہت رکھتا ہے مگر ورڈز ورتھ بچپن میں احساسِ مرگ کے سائے اور کسی قدیم ماقبل وجود کی ماورائی اور غیر حقیقی کیفیت کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے جو "بستی" سے بعید ہے۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ ورڈز ورتھ کی شاعری سے انتظار حسین کو خاصی دلچسپی رہی ہے جس کا عملی مظاہرہ میں نے اس وقت دیکھا جب ان کے ساتھ لیک ڈسٹرکٹ میں ورڈز ورتھ کے مکان پر جانے کا اتفاق ہوا جو اب عجائب گھر بنا دیا گیا ہے۔

(۳) "اجمل اعظم" کی اشاعت سے قبل اس کے دو ابواب "سویرا" میں شائع ہوئے۔ ان کی تفصیل اس طرح ہے:

"گولر کا پھول" سویرا، لاہور، شمارہ ۵۰، ۵۱، ۵۲، بابت مئی ۱۹۷۶ء، ص ۲۶۵ تا ۲۷۳۔

"دلی کو آخری سلام" سویرا، لاہور، شمارہ ۵۳، ۵۴، بابت مارچ ۱۹۷۷ء، ص ۸۸ تا ۱۰۱۔

پہلے مضمون کی اشاعت کے ساتھ مدیر صلاح الدین محمود کا ادارتی فٹ نوٹ شامل ہے۔ "حکیم محمد اجمل خان مرحوم کی، ہنوز غیر مطبوعہ داستانِ حیات کا ایک باب۔ اس باب کی اشاعت کے واسطے ہم جناب حکیم محمد نبی خان جمال سویدا کے شکر گزار ہیں۔ (ص۔م۔)"

کم و بیش یہی عبارت دوسرے مضمون کے ساتھ بھی فٹ نوٹ کے طور پر آئی ہے، اس صراحت کے ساتھ کہ "اس سے پہلے بھی اپنے خاص شمارے (۵۰۔۵۲) میں، ہم اس داستانِ حیات کا ایک باب شائع کر چکے ہیں۔"

(۴) Intizar Husain, '' The Vanishing Traditional cities Indian Subcontinent'', in Yatra, 4,

(۵) General Editor Alok Bhalla Editors Nirmal Verma and U.R. Ananthamurthy, New Delhi, 1994.

یہ مضمون ان معدودے چند تحریروں میں سے ہے، اخباری کالموں کے علاوہ، جو انتظار حسین نے براہ راست انگریزی میں لکھیں۔ یہ مضمون

یا اس کا ترجمہ ان کے کسی مجموعے میں شامل ہے اور نہ دوبارہ شائع ہوا ہے۔
یہ مضمون حیدر آباد (دکن) میں میکس مولر بھون کے زیر اہتمام ایک کانفرنس کے لیے لکھا گیا تھا اور وہیں پیش کیا گیا۔ اس کے سامعین میں، میں بھی شامل تھا۔ اس سفر کا احوال مصنف نے خود بھی لکھا ہے۔

(۶) Naryani Gupta, Delhi Between Two Empires 1803- 1931: Society, Government and Urban Growth, OUP India, Delhi, 1981.

نرائنی گپتا نے اپنی کتاب کے تتمے میں آخری چند سطروں میں حکیم اجمل خان کا ایک بار پھر حوالہ دیا ہے:

The failure of Ajmal Khan`s attempts to restore calm after the riot of 1924 markd the end of an epoch. After that episode, the spirt of Shahjahanabd was to glimmer more and more faintly.

نرائنی گپتا نے تاریخی تجزیے سے جو نتیجہ اخذ کیا ہے، اس کا حوالہ انتظار حسین نے دیا ہے اور اس سے قریب قریب اتفاق بھی ہے۔

(۷) احمد علی کے ناول Twilight in Delhi کو ہندوستان میں تخلیق کردہ انگریزی ادب کا اہم سنگ میل مانا جاتا ہے۔ محمد حسن عسکری نے اس پر مقالہ بھی لکھا ہے جو ان کے مجموعے "وقت کی راگنی" میں دوبارہ شائع ہوا۔ اس ناول کا اردو ترجمہ "دلی کی شام" بھی شائع ہو چکا ہے۔ انتظار حسین نے احمد علی کے افسانوں کا خصوصیت کے ساتھ ذکر اپنے ایک مضمون میں کیا ہے۔ میرے اندازے کے مطابق اس ناول پر کوئی رائے ظاہر نہیں کی۔

(۸) کرشنا سوبتی معاصر ہندی ادب کا اہم نام ہیں۔ ان کا ناول "دل و دانش" اب اردو میں شائع ہو چکا ہے:
دل و دانش، (اردو میں) ادبی مترجم: عبدالمغنی، دلی کتاب گھر، دہلی، ستمبر ۲۰۱۱ء۔

(۹) Why South Asians Don`t write"Ramachandra Guha, in The Last Liberal and other Essays. permanent "Good biographies, and way they should Black, Now Delhi, 2004.

(۱۰) ایڈورڈ سعید کے مذکورہ مضمون کا حوالہ راماچندر گوہا نے دیا ہے مگر یہ بجائے خود کئی اعتبار سے اہم ہے۔

●○●○●○●

یاد نگاری

سفر کی سہولتوں کے حوالے سے تقسیم سے قبل کے دلی اور لاہور کو شاہد احمد دہلوی نے "گھر آنگن" قرار دیا تھا۔ لاہور کے ساتھ اور بھی کئی شہروں، قصبوں کے گھر آنگن ہونے کا یہ احساس انتظار حسین کی ان دونوں کتابوں سے بھی ہوتا ہے۔ ایک کتاب سے دوسرے شہر میں ہم اسی سہولت اور بے تکلفی کے ساتھ آ سکتے ہیں۔

لیکن یہ شہر بھی الگ ہیں اور دونوں کتابیں بھی۔ "چراغوں کا دھواں" میں بنیادی حوالہ یادوں کا ہے، شخصی حوالہ۔ یہ نہ تو تاریخ کے صفحے کھنگالتی ہے اور نہ پرانے زمانوں کی روایتیں دہراتی ہے، حالاں کہ لاہور میں اس تلاش کی گنجائش کم نہیں۔ اس کا احاطہ مصنف کی اپنی شخصی یادوں کا احاطہ ہے، وہ یادیں جن میں ایک پورا شہر آباد نظر آتا ہے۔ "چراغوں کا دھواں" باقاعدہ خود نوشت یا آپ بیتی نہیں ہے۔ مصنف نے اپنے آپ کو کہانی کا مرکز نہیں بننے دیا بلکہ اپنے آپ کو اسے اپنے ذاتی حال احوال بیان کرنے کے compulsion سے آزادی مل جاتی ہے اور اپنے بجائے وہ شہر کی ادبی و ثقافتی فضا کو مرکزِ بیان بنائے رکھتا ہے۔

کتاب میں واقعاتی تسلسل تو موجود ہے لیکن مصنف اپنی یادوں کا تعاقب کرتے ہوئے چلتا ہے، جس میں اسے سیدھی لکیر پر چلنے کے بجائے خیال کی رو کو دھیان میں رکھ کر ادھر ادھر بھٹکنے کی گنجائش بھی مل جاتی ہے۔

کتاب کا آغاز لاہور میں مصنف کی آمد سے ہوتا ہے۔ پاکستان دنیا کے نقشے پر نووارد ہے اور ایک عالم حیرت میں سیاسی تبدیلی کے اس عمل کو دیکھ رہا ہے جس کے تحت آبادی کی منتقلی ایک طرف سے دوسری طرف اتنے بڑے پیمانے پر ہو رہی ہے کہ اس کی مثال نہیں ملتی۔ ایک نئی سرزمین پر آمد کی حیرت کے ساتھ ساتھ انتظار حسین دید و دریافت کے مرحلے بھی طے کرتے چلے جاتے ہیں، پہلے محمد حسن عسکری کی معیت میں اور پھر اپنے طور پر۔ دریافت کا یہ سفر اس کتاب میں ان کے ساتھ مستقل چل رہا ہے اور وہ اس شہر کو مختلف لوگوں کے حوالے سے دیکھ رہے ہیں۔ شہر کی بدلتی ہوئی کیفیات اور ان میں ابھرنے، سامنے آنے والے لوگ اس کتاب کا موضوع ہیں، اور دونوں کو مصنف نے کہیں ہلکے اور کہیں شوخ رنگوں سے پینٹ کیا ہے کہ ان کے خدوخال بھی اجاگر ہو جاتے ہیں اور ان کا پس منظر بھی نمایاں رہتا ہے۔

"چراغوں کا دھواں" بہت زیادہ شخصی ہوتے ہوئے بھی نجی نہیں ہے۔ مصنف نے اپنے بارے میں تفصیلات برائے نام دی ہیں، محض اس حد تک جو کہانی کو مربوط کرنے کے لیے ضروری ہیں۔ اپنی ذات کو الگ رکھنے کے باوجود وہ سارے واقعات کو اپنی نظر سے دیکھتا اور اپنے نقطۂ نظر سے بیان کرتا ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ ہم ان تمام واقعات کو اسی کی یادوں کے

حوالے سے دیکھ رہے ہیں لیکن یہ حوالہ ایک معروضی تصویر کشی اور اجتماعی فضا کی راہ میں حائل نہیں ہوتا۔

انتظار حسین نے لاہور کے محلوں، سڑکوں کا بھی ذکر کیا ہے (مثلاً کرشن نگر، مال روڈ) اور کھانے کے مختلف لوازمات کا بھی جو شہر کو ایک خاص ذائقہ بخشتے ہیں لیکن اس کی کہانی کے جو کردار مختلف روپ بہروپ میں اسٹیج پر سامنے آتے ہیں وہ شہر کے دانش ور ہیں — ادیب، شاعر، معروف اہل قلم اور بعض ایسے ثانوی کردار جو اپنی موجودگی سے اس فضا میں کچھ ہل چل سی پیدا کیے ہوئے ہیں۔ شروع کے صفحات میں محمد حسن عسکری اور منٹو نظر آتے ہیں، اس کے بعد ناصر کاظمی اور مظفر علی سید اور آخری بات میں آتے آتے حفیظ جالندھری اور ڈاکٹر سید عبداللہ۔ لیکن چھوٹے بڑے ادیبوں کی ایک قطار ہے جو اپنا حال احوال بتا کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ ان میں عظیم قریشی اور م۔حسن لطیفی جیسے نیز ھے، تر چھے، بانکے eccentric بھی ہیں اور زاہد ڈار جیسے اپنی ڈھب کے وضع دار بھی۔ بعض ایسے لوگ بھی ہیں جو ایک جھلک سی شبیہ دکھا کر رخصت ہو جاتے ہیں، جیسے اداکار سنتوش کمار۔ وہ فلم سنسر بورڈ کے اجلاس میں مصنف سے ملتے ہیں اور جہاں ان کی وضع داری کی قلمی تصویر ملتی ہے، وہیں فلمی صنعت پر سیاسی پابندیاں اور ضیاء الحق کے قہر و غضب کی داستان بھی سننے کو ملتی ہے۔ اس پاکستان کی مجموعی فضا، نمایاں افراد، ملکی رویے اور بدلتے ہوئے رجحانات کی پوری ایک تصویر ابھر کر سامنے آتی ہے۔

اسی طرح یہ کتاب بدلتے ہوئے ادبی منظر، ڈوبتی ابھرتی شخصیات اور نت نئے رجحانات کو بھی بڑی خوبی کے ساتھ اجاگر کرتی ہے۔ ان میں سے بعض لوگوں کے بارے میں انتظار حسین نے الگ سے بھی لکھا ہے اور بعض واقعات ان کالموں کا موضوع بھی بنے ہیں جو "بوند بوند"[۲] میں شامل ہیں۔ لیکن دونوں کتابوں میں خاصا فرق ہے۔ یہ کہنا درست نہ ہوگا کہ "بوند بوند" میں شامل کالم نقش اول ہیں جن کو "چراغوں کا دھواں" میں develop کر لیا گیا ہے۔ کالموں میں کسی خاص منظر پر کیمرہ فوکس کر جاتا ہے اور ایک خاص لمحے کی تصویر محفوظ ہو جاتی ہے۔ اگر "بوند بوند" ساکت تصویروں کا سیاہ، سفید سلسلہ ہے تو "چراغوں کا دھواں" متحرک کیمرے سے کھینچی ہوئی فلم کہ جس میں کردار بول بھی رہے ہیں اور حرکت بھی کر رہے ہیں۔

خود نوشت ہونے کے سبب سے اس کتاب میں مصنف کا بیان معروضیت سے بڑی حد تک عاری ہے۔ اس کے برخلاف وہ ہر جگہ پورے طور پر involvement کے ساتھ نظر آتا ہے۔ اس کی رائے مخفی ہے لیکن وہ اس رائے کو دوسروں پر مسلط کرنے کے بجائے ہلکے سے مزاج کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ یوں اس کتاب میں ایک ایسی شگفتگی ہے جو انتظار حسین کی دوسری بہت سی تحریروں میں مفقود ہے۔ اسلوب میں کہیں جذباتیت سامنے آتی ہے اور نہ رقت۔ کہانی اپنی نہج پر ایک خاص رفتار و آہنگ کے ساتھ چلتی چلی جا رہی ہے۔

ایک اتفاقیہ سوال کہ آپ نے ہجرت جو کی تھی اس کا محرک کیا تھا، اس طویل داستان کے لیے مہمیز بن جاتا ہے۔ یہ داستان جوش و جذبے سے شروع ہوتی ہے اور آخر ایسے نکتے تک آجاتی ہے جہاں ابسرڈ ڈرامے کا گمان گزرنے لگتا ہے۔ اس احوال میں سینکڑوں ادیبوں کا تذکرہ آیا ہے، اس لیے اس کو ایک دستاویز کے طور پر بھی پڑھا جا سکتا ہے۔ لیکن اس کتاب کی اہمیت اس کے طرز بیان کی وجہ ہے، اسلوب کی روانی اور شگفتگی نے اس کی اہمیت کو دو چند کر دیا ہے اور اس کے اندر بعض چیزوں کی کمی کو ڈھانپ دیا ہے۔

بعض کتابوں کی خصوصیت ہی ان کے راستے کی سب سے بڑی رکاوٹ بن جاتی ہے۔ "چراغوں کا دھواں" کا معاملہ بھی ایسا ہی ہے کہ اس کا بیانیہ بہت رواں دواں اور تفصیلات سے بڑی خوبی کے ساتھ مزین ہے۔ آگے کہیں جا کر احساس

ہوتا ہے کہ تجربے کے پورے منطقے اس میں غائب ہیں۔ خود مصنف کو بھی کچھ نہ کچھ کمی کا احساس ہوا، مگر کتاب کی اشاعت کے بعد۔ کتاب کے دوسرے، اضافہ شدہ ایڈیشن میں انھوں نے ''پس نوشت یعنی زیرے کی چڑیا'' کا اضافہ کیا ہے جو اسی احساس کا شاخسانہ معلوم ہوتا ہے:

''یادوں کی اس کتاب کی اشاعت نے ایک عجیب صورت حال پیدا کی۔ ایک سوال کا جواب مجھے بار بار دینا پڑا۔ افسانوں کے سلسلے میں تو میرا موقف یہ چلا آتا ہے کہ جو پوچھنا ہے خود افسانوں سے پوچھو۔ عطر آنست کہ خود ببوید نہ کہ عطار بگوید۔ مگر یہ افسانوں کا نہیں یادوں کا مجموعہ تھا۔

سوال ہر پھر کر وہی ایک۔ ''یہ آپ نے کیسی آپ بیتی لکھی ہے۔ بچپن کا ذکر ہے ہی نہیں، نہ اس بستی کا جہاں آپ پیدا ہوئے اور پلے بڑھے۔ یہ کیسی آپ بیتی ہے۔''

''بھائی یہ آپ بیتی نہیں ہے۔''

''پھر کیا ہے۔''

''کچھ یادیں ہیں، کچھ باتیں ہیں......''

یادوں کا یہ سفر بھی ایک خاص تاریخ سے شروع ہوتا ہے......'' (جستجو کیا ہے؟ ص ۳۶۲)

وہ وضاحت کرتے ہیں کہ اس کتاب کا انداز کچھ اور تھا، اسے مکمل طور پر ان کی آپ بیتی قرار نہیں دیا جا سکتا۔ لیکن لوگوں کو اس بات سے پھر بھی نہیں روک سکتے کہ اسے آپ بیتی کے طور پر نہ پڑھیں۔ اس لیے مزید وضاحت کرتے ہیں:

''سو اگر یہ آپ بیتی ہے تو بھی آدھی آپ بیتی۔ جسے واقعی آپ بیتی کہنا چاہیے وہ کیسے لکھوں۔ پھر تو مجھے بستی میں جانا پڑے گا جو مجھ سے چھٹ چکی ہے۔ وہ بستی تو اب میرے حسابوں کھوئی ہوئی جنت ہے۔ اسے بیان نہیں کیا جا سکتا......''
(جستجو کیا ہے؟ ص ۳۶۲)

لیکن پھر اس بستی کا سفر بھی کرتے ہیں اور بستی کو بیان بھی کرتے ہیں، اس کتاب میں جسے وہ باقاعدہ سوانح قرار دیتے ہیں۔ ''جستجو کیا ہے؟'' میں بچپن بھی ہے اور بستی بھی، لیکن کچھ کمی بھی جو پچھلی کتاب سے چلی آ رہی ہیں۔

جستجو کیا ہے؟ کی کہانی بیچ میں سے شروع ہوتی ہے اور پہلے الٹی چلتی ہے، تب کہیں جا کر اس کی سمت کا اندازہ ہوتا ہے۔

انتظار حسین کے فکری محور میں بنیاد کا پتھر اگر کسی ایک چیز کو کہا جا سکتا ہے تو وہ ہجرت کا تجربہ ہے، اپنی مانوس گلیوں کو چھوڑ کر دربدر ہونا اور پھر نئی زمینوں میں جا بسنا پھر نئی زمین میں بس جانے کے بعد چھوڑی ہوئی منزلوں کو یاد کر کے اداس پھرنا ''چراغوں کا دھواں'' لاہور پہنچنے اور وہاں بود و باش اختیار کر کے رہنے بسنے کا احوال ہے۔ اس کے برخلاف ''جستجو کیا ہے؟'' اسی چھوڑی ہوئی منزل پر ایک بار پھر جا پہنچنے کے بیان سے شروع ہوتی ہے— ان گلیوں میں نقشہ بدلا ہوا نظر آتا ہے اور پھر آہستہ آہستہ اس پرانی بستی کے مٹے مٹے سے آثار نظر آتے ہیں، ایک بستی کے در و دیوار میں چھپی ایک اور بستی جو اب اینٹ گارے سے نہیں، یادوں سے تعمیر ہوئی ہے۔

یہ روداد اچانک شروع ہو جاتی ہے، قاری کو کسی تیاری کے بغیر پہلے ہی ایک بحران میں لے جا کر اتار دیتی ہے مگر یہ مقام بہت واضح اور نوک دار ہے، اس بارے میں غلط فہمی کا کوئی امکان نہیں۔ بھٹکا ہوا مسافر اپنے بچھڑے ہوئے گھر کو ڈھونڈنے نکلا ہے اور ہم جان لیتے ہیں کہ یہ کھونے اور پھر پانے کا ماجرا ہے جو پہلے باب کا نام ہے'' کتنے خوابوں کے بعد''

اور وہ یوں شروع ہوتا ہے:

"لیے جاتی ہے کہیں ایک توقع غالب۔ اسی ایک توقع پر تو میں پہلے یہاں آیا تھا اور کتنے ذوق و شوق سے آیا تھا۔ لمبی مفارقت کے بعد ادھر آنے کی سبیل پیدا ہوئی تھی۔ اسی باعث تو شوق سوا تھا کہ کسی طرح اڑ کر پہنچ جاؤں۔ سو ادھر شوق کا یہ عالم اور ادھر یہ حال کہ اپنی بستی اندر جانے کے رستے سمیت کر گم سم ہو گئی۔ میں باہر سے ٹکریں مار کر چلا آیا۔ اندر جانے کا ایک رستہ پا بھی لیا تھا مگر وہاں میرا کب کا ایک آوارہ خواب رستہ روکے کھڑا تھا۔ میں وہیں سے الٹے پاؤں واپس ہو لیا۔ اب کتنے برسوں بعد پھر اسی ایک توقع پر اور اس ذوق و شوق کے ساتھ یہاں پہنچا ہوں اور روٹھی ہوئی بستی کے در پر دستک دے رہا ہوں۔

خیر اب کے یوں واپس جانے والا نہیں۔ ایک قافلہ میرے ساتھ ہے اور ایک روح خواجہ خضر بن کر میرے ساتھ ساتھ چل رہی ہے۔ ادھر بستی کے بھی تیور اب وہ نہیں۔ داخل ہونے کا رستہ کتنا جلدی مل گیا اور حافظے میں یہاں کی کتنی نشانیاں جگمگ جگمگ کر رہی ہیں۔ مگر یہ کیا۔ تھوڑا آگے چلا ہوں تو حافظہ جواب دے گیا۔ کیا وہ نشانیاں جو حافظے میں محفوظ چلی آتی تھیں، مٹ چکی ہیں......"

یہ ڈبائی کے سفر کی روداد ہے جو مصنف نے پریم کمار اور اصغر وجاہت کی ہم راہی میں طے کیا اور ایک ایک نشانی کو ڈھونڈتے ٹٹولتے ہوئے آخر اپنے پرانے آبائی مکان تک پہنچ گئے۔ مکان دیکھا، مکان کے نئے مکینوں سے ملے، آس پاس کے بازار کی اسی جمی کو دیکھا، پرانے مندر کو ڈھونڈتے ہوئے پہنچے اور اس کی جگہ ایک نیا مندر پایا اور وہاں سے اس بستی کی کربلا کو پہنچ گئے جس میں دو پہروں کا سناٹا ہے نہ خاموشی کا پہرہ، آہنی دروازہ ہے اور اس کی سلاخیں جہاں منجمد ہونے والے ایک لمحے میں ہم مصنف کو یہ جھانک کر دیکھنے کی کوشش میں مصروف دیکھتے ہیں کہ اندر کیا ہے۔ پھر فوراً ہی فقرہ رواں کر ہوتا ہے اور بیان آگے چل پڑتا ہے...... یوں پہلا باب ختم ہوتا ہے اور وہ انداز ابھر ہو جاتا ہے کہ جس پر چلتے ہوئے یہ کتاب آگے بڑھے گی، گھوم گھوم کر چکر کھاتی ہوئی، ماضی کی طرف بار بار پلٹتی ہوئی اور لمحہ حاضر میں جاری و ساری جب تک دھوکا دیتا ہے اور خواب بار بار سامنے آ کر قدموں سے لپٹ جاتے ہیں۔ یوں اس کتاب کا اسلوب قائم ہوتا ہے اور پڑھنے والوں کو، آگے بڑھنے والوں کو سراغ ملتا ہے کہ بیانیہ کس طور چلے گا۔

دوسرے باب میں پھر انداز بدلتا ہے۔ اس باب کا نام "جڑوں کے سراغ میں" ہے اور یہ واپسی نہیں بلکہ اس کے بعد کی مشکلات کا بیان ہے۔

"آخر کے تئیں میں نے اپنی گم شدہ بستی کو پا لیا......"

"لیکن بستی کو پہچان لینے کے بعد یہ ممکن نہیں رہتا کہ اس بستی میں داخل ہونے کے بعد گلیوں بازاروں میں پہنچ جاؤں جہاں میں نے کتنی خاک اڑائی تھی اور پھر جلدی سے اپنے آگے بڑھ کر اپنے گھر کا دروازہ کھٹکھٹاؤں......"

یہ کیوں نہیں ممکن ہو سکا؟ ان کو یہ شکوہ نہیں ہوتا کہ ماضی کا وقت گم گشتہ ہو گیا اور اجنبیت کا پردہ پڑ گیا۔ وہ اصل مشکل کو فوراً پہچان لیتے ہیں اور اس کا نام بتا دیتے ہیں:

"بس بیچ میں ایک ہی رکاوٹ ہے۔ میری بیتی: بائیوں کے خواب۔ چھوڑی ہوئی بستی کا خوابوں میں آ کر درشن دینا۔ کبھی ڈراتا کبھی رجھاتا......"

وہ اس بستی کے بیچوں بیچ خوابوں کو یاد کرنے لگتے ہیں اور بیانیہ وقت کی دھوپ چھاؤں میں جھلملانے لگتا ہے۔ سفر کے رنگ میں شعور کی رو داخل ہو جاتی ہے۔ یہاں سے آگے کوئی راہ سیدھی ہے نہ ہموار۔ خواب ہیں جن میں وقت کا سیاق و سباق دھندلا چکا ہے، لاہور کی آوارہ گردی ہے، کوئی دوست خواب سُن کر کافکا کا ناول پڑھنے کا مشورہ دیتا ہے، ایک صحافی ہیں جو مشرقی پاکستان کے ان آخری دنوں میں خوابوں کا ذکر چھیڑ دیتے ہیں جب خبریں تشویش بھری ہونے لگی تھیں، ناول ''بستی'' کا ڈول ڈالا جاتا ہے، خاندان کا شجرہ سامنے آتا ہے اور اسی بیچ وہ یہ اپنے خوابوں سے خطاب بھی کرنے لگتے ہیں جس سے اس کتاب کے طریق کار کا اتہ پتہ بھی مل جاتا ہے:

''اے لو میں کدھر نکل گیا۔ میں تو اصل میں اپنے خوابوں سے نبٹنے کی کوشش کر رہا تھا۔ انھوں نے رستہ جو روک رکھا تھا۔ اے میرے خوابو! اب میں اپنی بستی تک پہنچنے کے لیے تمہارا مرہون منت نہیں ہوں اور اب مجھے پتہ چل گیا ہے کہ تم نے جو میری بستی کا روپ دکھایا تھا، اس میں حقیقت کم اور خواب کا رنگ زیادہ تھا۔''

''اصل میں اب میرے سامنے اپنی بستی کے تین روپ تھے۔ ایک روپ وہ جو خوابوں کے راستے مجھ تک پہنچا۔ ایک وہ روپ جو اب حقیقت میں ہے اور ایک وہ روپ جسے میں نے برتا تھا، اصل میں تو اسی روپ کی تلاش میں علی گڑھ سے پریم کمار کو ساتھ لے کر ڈبائی پہنچا تھا۔ میں نے دو پھیرے لگا کر آج کا ڈبائی میں سے گزری ہوئی ڈبائی کا رستہ ڈھونڈ نکالا ہے۔ اور اب جو تیسرا پھیرا کر رہا ہوں اس سے یہ رستہ اور روشن ہو جائے گا۔۔۔۔'' (جستجو کیا ہے؟ ص ۳۰)

اس پھیرے میں راستہ کھلا ہوا نظر آتا ہے اور خواب کی جگہ یادیں لے لیتی ہیں۔ بستی کے گلی کوچوں میں پھرتے پھراتے ان کو خاندان کے پرانے لوگ، رشتہ دار اور اس دور کی فضا خاصی تفصیل کے ساتھ یاد آتی ہے اور وہ اس پوری تفصیل کو یادوں کی بازیافت کے طور پر ہی قلم بند کرتے ہیں۔ اس دوران کوئی یاد وقت کے تسلسل میں تھوڑا آگے پہنچ جائے تو وہ اس سے بھی دریغ نہیں کرتے اور اس یاد کو گرفت میں لا کر اپنے بیانیے میں ٹانک لیتے ہیں، مبادا آگے جا کر وہ بات ذہن سے نکل جائے۔ بچپن کی فضا لڑکپن اور نوجوانی میں ڈھلتی ہے اور وہ اپنی درس گاہوں اور اس زمانے کے دوستوں، ملنے والوں کا ذکر کرتے ہیں جن میں ریوتی سرن شرما بھی ہیں اور محمد حسن عسکری بھی۔ اسی بیان کے تسلسل میں ایک باب کے آخر میں وہ عسکری صاحب کے گھر والوں کو نئے ملک پاکستان جانے کے لیے سامان باندھتے ہوئے دیکھتے ہیں اور اگلے باب کے آغاز میں ریل میں جا بیٹھتے ہیں، لاہور جانے کے لیے۔ آگے چل کر لاہور کے واقعات اور دوست احباب کا بیان ''چراغوں کا دھواں'' کے مقابلے میں اختصار کے ساتھ سامنے آتا ہے، مگر وہ اپنی ملازمت کے مختلف مراحل اور قریبی احباب کا ذکر زمانی ترتیب کے ساتھ ضرور کرتے ہیں۔ اور ڈھاکا کے ایک سفر کا ذکر کرتے ہوئے وہ اس سفر کا ذکر بھی کر دیتے ہیں جو بنگلہ دیش کے قیام کے بعد ہوا اور اپنے گھر میں بیٹھ کر قریبی واقع جیل میں دی جانے والی پھانسی کا بھیانک نظارہ بھی، جو ان کے ناول ''نیا گھر'' کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔

واقعات کی اس ریل پیل کے دوران آدھی کتاب اِدھر آدھی کتاب اُدھر، وہ اگلے باب کے آغاز میں اعلان کرتے ہیں:

''سیر و تفریح کا عمل دخل میری زندگی میں بہت کم رہا ہے، ایک وقت تک نہ ہونے کے برابر تھا۔ ہوس سیر و تماشا سو وہ کم ہے ہم کو۔ جانے وہ کون سا اشارہ تھا جس نے مجھے اچانک اکسایا۔ بیٹھے بیٹھے اٹھ کھڑا ہوا اور سفر پہ نکل پڑا۔ عجب سفر تھا۔ راتوں رات زمان و مکان دونوں بدل گئے۔۔۔۔''

(جستجو کیا ہے؟ ص ۱۵۰)

ایک آدھ سفر کا اُچٹتا ہوا حوالہ چند جملوں میں درج کر کے وہ اس باب میں لندن کا سفر کرتے ہیں اور اس کے بارے میں اپنے تاثرات بیان کرتے ہیں، کہاں گئے تھے اور کیا دیکھا۔ مغربی ملکوں کے چند اور شہروں کا حوالہ دیتے ہیں، پھر اپنی اس لگن کا ذکر کرتے ہیں کہ کسی طرح ہندوستان پہنچیں اور ''چھوڑی ہوئی ان ہی گرد آلود بستیوں میں گھوم پھر کر دیکھیں......''
پھر اس مقام سے آگے یہ کتاب ایک دیار کے مختلف اسفار کے گرد گھومتی ہے۔ لیکن مرکزی حوالہ وہ سفر بنتا ہے جو ساہتیہ اکیڈمی کی طرف سے ۲۰۰۷ء پریم چند فیلوشپ کی بدولت ہوا اور جس میں مختلف مراحل کے دوران انھوں نے ہندوستان کے تقریباً بھی بڑے بڑے شہر دیکھ ڈالے۔ بعض شہروں کا کچھ احوال وہ اپنے سفر ناموں میں لکھ چکے ہیں لیکن یہاں زمانی ترتیب سے بڑھ کر وہ الگ الگ شہروں اور ان سے وابستہ شخصیات پر توجہ مرتکز کیے رکھتے ہیں۔ یوں واقعات و احوال بھی مختلف معلوم ہوتے ہیں اور انداز بیان کی بدولت نئے بھی۔

اس خودنوشت کا خاصا بڑا حصہ ہندوستان کے ان شہروں کے سفر پر مشتمل ہے اور اس پر تعجب بھی ہوتا ہے کہ بہت سے واقعات سے وہ شتابی سے گزر گئے لیکن سفر کو خوب جم کر بیان کرتے ہیں۔ اسی دوران کچھ اور پرانی باتیں یاد آنے لگتی ہیں اور وہ پھر اسی انداز میں رواں ہو جاتے ہیں، شاہد احمد دہلوی کو یاد کرتے ہیں، فکر معاش کے دن یاد آتے ہیں اور ٹی ہاؤس کے وہ احباب یاد آتے ہیں جن کے دم قدم سے شہرِ خیال میں رونق، اور اب وہ نہ جانے کہاں اڑن چھو ہو گئے...... یہ بیان الگ سے چپکایا ہوا پیوند نہیں معلوم ہوتا کہ یادوں کی بازیابی کے تسلسل میں شامل ہو جاتا ہے۔ پرانی باتوں کو یاد کرتے کرتے اسی باب میں وہ اپنا مطمحِ نظر بھی سامنے لے آتے ہیں کہ سفر کے اس بیان سے مقصود کیا تھا:

''اصل میں ہوا یوں کہ جب میں ڈبائی کی گلیوں سے اپنی شناسائی کو تھک سا بحال کر کے پھرا اور جب برصغیر کے ان شہروں کو
تھوڑا دیکھ کر بحال لیا جنھیں مسلمان نے بہت رونق بخشی تھی اور کسی کسی ایسے نگر کو بھی چھو آیا جو اصل میں ہندی دیو مالا میں شاد آباد ہے اور موجودہ ہندوستان میں برائے نام بسا ہوا ہے تو ایک طمانیت کا احساس لے کر پھرا۔ لگا کہ جو ڈھونڈتا ڈھونڈتا گیا تھا وہ ڈھونڈ لایا ہوں۔ یہ سوچ کر کتنا خوش ہوا.....'' (جستجو کیا ہے؟ ص ۲۹۱)

مگر خیال کی اس دولت کو خاطر خواہ برتنا میسر نہیں آیا اور ان کی ساری خوشی عارضی ثابت ہوتی ہے۔ اس کی وجہ وہ یہاں بر پا رستاخیز کو بیان کرتے ہیں۔ جہاں قتل و غارت گری کا بازار گرم ہے اور ''واجب القتل'' کے نعرے لگ رہے ہیں۔ پاکستان کی موجودہ فضا کے بارے میں ان کا یہ طویل اور غالباً سب سے زیادہ براہ راست بیان ہے اور افسردگی کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ ایک شدید احساس زیاں اس پورے ٹکڑے سے پھوٹا پڑ رہا ہے۔ ذاتی تنہائی اور دوستوں سے بچھڑ جانے کا یہ بیان جس میں گھر کی تنہائی اور بعض رشتوں سے محرومی کا بیان شامل ہیں، پھیل کر اجتماعی نقصان کا احساس بن جاتا ہے، اور آخر آخر میں اس کا بیان بھی مصنف کے لیے باعثِ تکلیف معلوم ہونے لگتا ہے پھر وہ اس باب کو سمیٹ لیتا ہے۔ آخری باب میں وہ دو چار، دل چسپ وضاحتیں کر کے سب کی خیر، سب کا بھلا کا نعرہ لگا کر بساط لپیٹ لیتے ہیں۔

جب تک انتظار حسین کا بیان رواں رہتا ہے، پڑھنے والا اس کے ساتھ بہے چلا جاتا ہے لیکن بیان جہاں تھما ہے، پھر بہت سے سوال ذہن میں اٹھ کھڑے ہوتے ہیں۔ ''چراغوں کا دھواں'' سے بھی زیادہ یہ سوال ''جستجو کیا ہے؟'' کے آخر آخر ضرور سامنے آتے ہیں۔ شاید مصنف کو بھی ان ممکنہ اعتراضات کا اندازہ تھا، اس لیے کتاب کے آخری باب میں اس بارے میں اپنی

وضاحت بھی شامل کر دی ہے جو خودنوشت کے بارے میں ان کے نقطۂ نظر کے لیے بہت اہم ہے۔

جس طرح بورخیس نے اپنی سوانح کے اہم واقعات اپنی کتابوں کو قرار دیا تھا، ممکن ہے کہ انتظار حسین بھی تجربوں میں تنوع اور ایڈونچر کے احساس کے تحت اپنے سفر کو زندگی کے اہم واقعات میں شامل سمجھتے ہوں، اس کے باوجود، ''جستجو کیا ہے؟'' میں بیان کردہ سفر دراصل ان کی اس تلاش (Quest) کا اظہار ہیں جو پوری ہوتے ہوتے لاحاصل بن کر رہ جاتی ہے۔ یوں اس سفر کا حوالہ ان کی اپنی زندگی کی معنویت سے جڑا ہوا ہے۔

اپنے طریق کار کے دفاع میں انھوں نے ایک اور طرح کی وضاحت کر دی ہے۔ خودنوشت میں سفرنامے کا رنگ شامل ہونے کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

''تو میں تو لکھتا چلا گیا یہ سوچے بغیر کہ کون سی فارم یا کون سی صنف ہے اور اس کے تقاضے کیا ہیں۔ اب جب میں لکھ چکا ہوں تو بھی میں اسے کسی خانے میں مقید کرنے کی کوشش کو روا نہیں سمجھتا۔ اس سے قاری کو شہ ملے گی اور اپنے طور پر طے کرنے کی کوشش کرے گا۔ ممکن ہے وہ اپنے خودنوشت جان کر پڑھنے کی کوشش کرے اور پھر سوال اٹھائے کہ یہاں خودنوشت کے تقاضے پورے ہوئے ہیں یا نہیں۔ مگر ممکن ہے کہ کوئی پڑھنے والا اس سے اختلاف کرے اور کہے کہ یہ تو بس سفرنامہ ہے۔

میں قاری کو روکنے ٹوکنے والا کون ہوتا ہوں۔ جب میں نے اپنی طرف سے صنف کا تعین نہیں کیا تو اسے اپنے طور پر یہ تعین کرنے کی آزادی ہے اور انھیں کو پیش نظر رکھ کر میں بھی سوچنے لگوں تو کیا مضائقہ ہے......''

(جستجو کیا ہے؟ ص۲۹۴)

قاری کی توقعات اور کسی خاص صنف کے تقاضوں کے معاملے کو یوں بھی دیکھا جاسکتا ہے کہ انتظار حسین نے بالعموم صنفی تقاضوں سے وفاداری سے نہ صرف دامن بچایا ہے بلکہ تحریر کی اندرونی ساخت و معنویت کے حوالے سے ان کو دانستہ توڑا بھی ہے۔ ان کے افسانے پر بھی اعتراض ہوا کہ اس میں افسانویت کم ہے اور ناول کے بارے میں کہا گیا کہ ناول نہیں معلوم ہوتا ہے۔ کسی بھی صنف کے ڈھلے ڈھلائے بنے بنائے سانچوں کو من و عن قبول کرنے کے بجائے انتظار حسین ان کو اپنے مزاج اور اپنی فنی ضروریات کے حساب سے تشکیل نو دینے کے قائل ہیں۔ سو اس بات پر کیا تعجب کہ ان کی دونوں کتابیں اس طرح کی خودنوشت نہیں ہیں جیسے کہ عام طور پر لکھی جاتی ہیں۔

خودنوشت میں سفر کے رنگ شامل کرنے کا وہ اس کے سوا کوئی دفاع نہیں کرتے کہ انھوں نے قلم اٹھایا اور اس طرح لکھتے چلے گئے، گویا قلم اسی طرح رواں ہوگیا۔ ظاہر ہے کہ فرانس کے سرئیلی شاعروں کی طرح انتظار حسین خودکار تحریر (automatic writing) پر عمل پیرا نہیں ہیں، لکھنے کا عمل ان کی شعوری کوشش کے تابع ہے مگر وہ اپنے تلازمۂ خیال کی آزادہ روی کے قائل ہیں۔ ایک ممکنہ اعتراض کا جواب انھوں نے اور دے دیا ہے اور وہ بعض تلخ تجربوں کے بیان سے گریز ہے۔ اس کو وہ کنواں جھانکنا قرار دیتے ہیں:

''اور اب سوچتا ہوں کہ ہمارے اندر جو اندھا کنواں ہے اس میں کتنے اچھے بُرے تجربے، کتنی زہر بھری یادیں، کتنے سانپ سنپولیے دبے پڑے ہوں گے۔ اچھی ہی ہے کہ ہماری طرف سے ان میں تاکنے جھانکنے کا کاروبار فرائڈ اور یونگ کے چیلوں نے سنبھال رکھا ہے۔ کم از کم مجھے ایسا شوق کبھی نہیں رہا......''

(جستجو کیا ہے؟ ص ۲۹۵)

شوق کا یہ عذر بھی خوب ہے۔ انھوں نے زہرا اور تلخی سے انکار تو نہیں کیا مگر اپنے مزاج کی وضاحت کر دی ہے کہ کس طرف مائل ہے۔ وہ اس بات کو ایک اور پہلو کی طرف اس صفائی سے موڑ دیتے ہیں کہ پڑھنے والا مسکرائے بغیر نہیں رہ سکتا جب وہ قصہ چہار درویش والی شہزادی کا جملہ دہرا دیتے ہیں کہ کس برتے پر تتا پانی۔ گریز کے اس شعوری عمل کو وہ تہذیبی تقاضوں سے جوڑ دیتے ہیں:

"ویسے اگر ایسا کوئی نیک و بد ہمارے اعمال میں لکھا بھی جائے تو ہم کاہے کو اسے قلم بند کرنے لگے ہیں۔ جس تہذیب میں آنکھ کھولی ہے، جس کی آغوش میں پلے بڑے ہیں وہ کب اس کی اجازت دیتی ہے۔ بھلے ہی پڑھ لیا ہو فرائڈ کو۔ عشق پردہ نشیں میں مرتے ہیں یہ زبان نہیں کھولتے۔ تہذیب نے ہونٹوں پر تالا ڈال رکھا ہے۔ قلم کیسے چلے؟ ہاں مشتری بائی زہرہ بائی کے مجرموں کا ذکر ان سے سن لو۔۔۔" (جستجو کیا ہے؟ ص ۲۹۶)

انتظار حسین ایسے مجرموں کا حال بھی نہیں سناتے۔ سنانا ضروری نہیں سمجھتے۔ قلم ان کا اسی طور چلتا ہے، چاہے یہ ان کے ذاتی مزاج کا نتیجہ ہو یا احترام تہذیب کا شاخسانہ۔ پھر کیا ضروری ہے کہ ہر خودنوشت میں روسو کے اعترافات کا سامرہ آئے یا کاسانووا کی طرح "فتوحات" کی فہرست گنوا دی جائے؟ انتظار حسین کے اپنے الفاظ میں، تہذیب زدہ جب خودنوشت لکھیں گے تو ایسی ہی ہوگی۔

"چراغوں کا دھواں" کا ذیلی عنوان انتظار حسین نے "یادوں کے پچاس برس" قائم کیا ہے اور "جستجو کیا ہے؟" کے لیے خودنوشت تجویز کیا ہے۔ دونوں کتابوں کی بنیاد تجربے کے ایک ہی منطقے سے اٹھی ہے مگر دونوں کے اندر اپنی اپنی جگہ مختلف۔ "چراغوں کا دھواں" میں اجتماعی رنگ نمایاں ہے اور پس منظر اتنا واضح کہ مرکزی کردار اس میں کہیں کہیں دب کر رہ جاتا ہے۔ "جستجو کیا ہے؟" میں مصنف نے کئی ذاتی اور نجی باتیں بھی بیان کر دی ہیں مگر احتیاط پھر بھی لازم رکھی ہے۔ دونوں میں بڑا فرق ہے کہ "چراغوں کا دھواں" close ended ہے جب کہ "جستجو کیا ہے؟" Open ended انداز کی حامل ہے۔ لیکن کیا ضرور ہے کہ دونوں کتابوں کا تقابل کیا جائے، دونوں کو اپنی اپنی جگہ اہمیت حاصل ہے اور الگ الگ پڑھا جا سکتا ہے بلکہ پڑھنے والوں کے لیے شاید یہی بہتر ہوگا۔ آڑی ترچھی لکیروں کی طرح ایک دوسرے کو کاٹتی نہیں ہیں بلکہ ایک دوسرے کی تکمیل کرتی ہیں اور قوسین کی طرح مصنف کے دونوں اطراف ایستادہ ہو جاتی ہیں جو اس کے باوجود غزال رمیدہ کی طرح مشکل سے ہاتھ آتا ہے۔

کچھ استعارہ اور کچھ واقعہ، انتظار حسین کی بستی بھی اپنی جگہ خوب ہے۔ اپنی غیر موجودگی میں بھی اپنا احساس دلاتی ہے۔ جب نظروں سے دور ہو جاتی ہے تو خوابوں میں پریشان کرتی ہے، افسانوں کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ایک دفعہ واپسی کا سفر طے ہو جاتا ہے تو پھر روداد سفر لکھواتی ہے اور زندگی بھر کی کھٹی ہوئی یادوں کا سلسلہ چل پڑتا ہے۔ اس بستی کا سفر زندگی بھر کی جستجو کے بیان کا محرک ٹھہرتا ہے اور نقطۂ آغاز بھی۔ یہاں سے شروع ہونے کے بعد اگر اس کتاب کی ساخت کا اندازہ لگایا جائے تو اس میں یہ منزلیں نمایاں نظر آتی ہیں، گویا یہ سفر زندگی کے مرحلے ہوں۔

ا۔ بستی کا سفر

ب۔ سفر سے چھوٹی ہوئی لڑکپن کی یادیں

ج۔ نقل مکانی اور لاہور

د۔ ہندوستان کے مختلف شہر اور ان کا سفر

ہ۔ سماؤ

جس کا عنوان "کہنے والے کا بھلا سننے والے کا بھلا" کی فقیرانہ صدا ہے۔ ان مرحلوں میں موضوعاتی مرکز بھی بدلتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ انداز بیان میں بھی خفیف سی تبدیلی آتی ہے، جو کھٹکے تو نہیں دیتی مگر لرزش محسوس ہو جاتی ہے۔

بستی کا پھیرا واقعاتی ہے، مصنف جذبات سے مغلوب تو نہیں ہوتا مگر جذبے کی تھرتھراہٹ قلم میں در آتی ہے۔ یہ حصہ قرین قیاس ہے اور قابل یقین بھی۔ انتظار حسین کی تحریریں اگر آپ تواتر کے ساتھ اور مستقل طور پر پڑھتے آئے ہیں تو اس حصے میں آپ کے لیے حیرت کا کوئی سامان نہیں ہوگا، سوائے اس کے کہ یہ مقام اتنی دیر سے سامنے آیا ہے کہ ہم یہ پوچھ سکتے ہیں، بڑی دیر کی اے مہرباں آتے آتے۔

بچھڑی ہوئی بستی کا یہ سفر مصنف کے لیے جذباتی طور پر جتنی بھی اہمیت کا حامل ہو، پڑھنے والوں کے لیے واقعات کا وہ سلسلہ زیادہ دل چسپ اور معنی خیز ہے جو اس سفر کے نتیجے میں شروع ہوتا ہے۔ یہ بچپن اور نوعمری کی یادوں کا سلسلہ ہے جس میں خاندان کے اشخاص کا بھی صراحت کے ساتھ ذکر ہے جو کسی اور تحریر میں اب تک سامنے نہیں آیا تھا اور اس دور کی جذباتی فضا کا بھی احوال کہ جس نے مصنف کی شخصیت کی تعمیر میں اپنا کردار ادا کیا۔ اس طرح یہ بیان بجائے خود بھی اہم ہے اور ابتدائی دور کے افسانوں، بالخصوص "دن" کا پس منظر بھی فراہم کر دیتا ہے۔ یہاں واقعات کا بیان بہت دل چسپ معلوم ہوتا ہے اور اس میں رنگینی اور فضا بندی کی وجہ سے تاثر گہرا ہو جاتا ہے۔

تاہم اسلوب کا یہ انداز پوری کتاب میں قائم نہیں رہتا۔ ہجرت کا سفر اور لاہور کے شب و روز قاری کو مانوس معلوم ہوتے ہیں کیوں کہ ان کا تعارف مصنف کی پچھلی تحریروں میں ہو چکا ہے۔ اہم تر واقعات کے بیان میں پچھلی تحریروں سے جا بجا تکرار محسوس ہوتی ہے اور یکسانیت کا احساس بھی ہوتا ہے۔ روداد کا سارنگ ہندوستان کے شہروں کے ذکر میں بھی در آتا ہے۔ وہ بہت سے شہر دیکھتے ہیں لیکن چند ایک ادبی دوستوں سے ملنے اور دو چار تاریخی مقامات کو سلام عقیدت پیش کرنے کے بعد جیسے دھیا چھو کر گزر جاتے ہیں۔ ان ادبی دوستوں اور ان شہروں کے بارے میں وہ کوئی بصیرت افروز بات ای نہیں کہتے کہ تاثرات کا بہاؤ جیسے اس لمحے پر آ کر منجمد ہو جائے، یہ منظر وقت کی رفتار سے نکل کر ہمیشہ کے لیے قید ہو جائے۔

"جستجو کیا ہے؟" پر تنقیدی محاکمہ شمیم حنفی نے تحریر کیا ہے، جو انتظار حسین کے ایسے ناقد ہیں کہ مصنف سے یگانگت کے باوجود، اہم تنقیدی نکتے اٹھاتے ہیں۔ وہ اس کتاب کو انتظار حسین کے ابتدائی افسانوں سے منسلک اور سلسلہ وار کرتے ہوئے اس کہانی کو "اپنی، اپنے دور کی اور اپنی دنیا کی ایک کہانی کے طور پر" پڑھنے کا اعادہ کرتے ہیں جس میں اسلوب اور مصنف کی شخصیت "ایک ہی سچائی کے دو روپ ہیں۔" مصنف کی شخصیت کو وہ "چراغوں کا دھواں" سے پیوستہ دیکھتے ہوئے لکھتے ہیں:

"میرا خیال ہے کہ "چراغوں کا دھواں" سے انتظار حسین کی جو شبیہ نمودار ہوئی تھی، اس کا پورا پس منظر "جستجو کیا ہے؟" کے واسطے سے نمایاں ہوا ہے۔ یہ شبیہ ایک تہذیبی مرکز اور معاشرے کو زمانی و مکانی اساس فراہم کرنے والے ایک دل چسپ دور کے چشم دید گواہ، ایک تماشائی اور ناظر کی ہی نہیں، بلکہ ایک ایسے شخص کی ہے جو بجائے خود منظر اور تماشا بھی ہے۔"

اس تجزیے کی خاص بات یہ ہے کہ بیانیے کے بہاؤ میں وہ انتظار حسین کی تخلیقی شخصیت کو پہچان لیتے ہیں کہ وہ ''واقعات اور تجربوں کے عین مرکز میں رہتے ہوئے بھی (وہ) بہ ظاہر غائب اور غیر اہم دکھائی دیتے ہیں۔'' اور اس کے ذریعے سے موجودہ زمانے کے بارے میں خون کے ساتھ اس طرح لکھتے ہیں کہ ''گہری افسردگی اور اخلاقی دہشت'' کا مرقع اُبھرتا ہے۔ اس دنیا کے بارے میں انتظار حسین کے رویّے کو انھوں نے اس کتاب کے حوالے سے اہم جانا ہے لیکن اس کے ساتھ وہ ابتدائی اٹھاسی صفحوں کو خودنوشت کا حاصل قرار دینے کے بعد ایک گونہ بے اطمینانی کا اظہار کرتے ہیں:

''اس کے بعد کے تقریباً دو سو صفحوں میں ''زمین بٹ گئی آسمان بٹ گیا'' سے ''گھاٹ گھاٹ اور اس کے بعد'' تک ہر چند کے ایک ذاتی اوڈیسی بیان کی گئی ہے لیکن انتظار حسین کا تخیل ٹھہر گیا ہے اور بیان کردہ تفصیلات پر کہیں واقع نویسی کا، کہیں روزنامچے کا گمان ہوتا ہے۔ ان تفصیلات میں کہیں کہیں ایک آدھ طنز، اضمحلال کے باوجود ایک نرم دبے دبے مزاح اور ایک قدرے اکتائے ہوئے اور فکرانگیز بیانیے کی کیفیت بھی در آئی ہے، لیکن ہمارے لیے یہ تفصیلات بجائے خود دل چسپ ہونے سے زیادہ صرف اس لیے توجہ طلب ٹھہرتی ہیں کہ ان سے کچھ روشنی انتظار حسین کی زندگی کے شب و روز، اندھیرے اور اجالے پر بھی پڑتی ہے......''

وقت کے طلسماتی اثر اور تاریخ کے آشوب سے سروکار رکھنے پر انتظار حسین کو بارہا اپنی قریبی معاصر قرۃ العین حیدر کے ساتھ رکھ کر دیکھا گیا ہے اور دونوں کا تقابل و موازنہ بھی کیا گیا ہے۔ لیکن شمیم حنفی نے سوانح کے بیان میں جھول آنے پر دونوں کو ایک دوسرے کے مماثل ٹھہرایا ہے ان کے مطابق سوانحی سلسلے ''کار جہاں دراز ہے'' کے آخر آخر میں واقعات رپورٹنگ کی سی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

وہ اس عنصر کی نشان دہی کرتے ہوئے اس کتاب کی اس صفت کو بیان کر دیتے ہیں جو پڑھنے والوں کو سب سے زیادہ غیر مطمئن چھوڑتی ہے۔

''اس رپورٹنگ میں دو باتیں کھٹکتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ انتظار حسین جس دھیمے اور سبک طریقے سے وقت کی رفتار کا بیان کرتے ہیں، وہ بیان ناپید ہے، دوسرے یہ کہ اس حصے میں اپنے آپ کو کسی قدر چھپائے رکھنے کی ایک کوشش بھی جھلکتی ہے......''

خود کو چھپانے کا یہ عمل افسانوں میں بھی بارہا سامنے آیا ہے لیکن اس کتاب میں خاص طور پر اُبھرتا ہے جس کے عنوان میں خودنوشت کی صراحت موجود ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر اپنے آپ کو اتنے پردوں میں چھپا کر رکھنا مقصود ہے تو پھر خودنوشت کا کشٹ کیوں اٹھایا جائے۔ ممکن ہے کہ یہ رکاوٹ مصنف کے اس حجاب آمیز رویّے کا نتیجہ ہو جس کی طرف شمیم حنفی نے نشان دہی کی ہے لیکن یہ اس تہذیب کی ضرورت سے زیادہ پاس داری کا نتیجہ بھی ہو سکتی ہے جس نے مصنف کی شخصیت کی تعمیر کی ہے۔ صرف اسی کتاب میں نہیں، اس نوع کی کئی ایک کتابوں میں ایک defining factor کی طرح سامنے آتی ہے جو limiting factor بھی معلوم ہوتا ہے۔

اختر حسین رائے پوری نے اپنی خودنوشت ''گردِ راہ'' میں بہت ذاتی معاملات کو بیان کرنے کی ضرورت ہی نہیں سمجھی۔[۸] ان میں سے چند واقعات ان کی بیگم حمیدہ اختر حسین کی کتاب ''ہم سفر'' میں سامنے آئے[۹] ورنہ مصنف نے اپنے سفر،

خیالات اور ملازمت کے معاملات میں تمام روداد سمیٹ لی۔ آپ اسے کسرِ نفسی کہیے یا اپنے بارے میں برملا بیان سے گریز کی تہذیبی روایت، یہ صورت پڑھنے والے کی اکتاہٹ کا سبب بنتی ہے۔ پڑھنے والوں کی حیرت بے جا نہیں ہے کہ تمام خودنوشت میں انتظار حسین نازک مقامات کے قریب نہیں پھٹکتے۔ ظاہر ہے کہ ان کا رویہ ''یادوں کی بارات'' والے جوش ملیح آبادی سے یکسر مختلف بلکہ متضاد ہے جو اپنے معاشقوں کی فہرست گنواتے وقت، ڈینگ مارتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ مگر انتظار حسین، قرۃ العین حیدر کی سی صاف گوئی سے کام لیتے ہوئے ''اپنا خانہ خالی'' قرار بھی نہیں دیتے۔ زندگی کے اس نوع کے معاملات سے پہلوتہی کا ذکر کرتے ہوئے ''کارِ جہاں دراز ہے'' میں لکھا ہے:

''پھر شہر کی ایک خاتون کے تازہ رومانس کا ذکر چھڑا۔ فیض صاحب کو میں نے over hear کیا۔ میرے متعلق فرما رہے تھے۔ ان کا یہ خانہ ہی خالی ہے۔ ان میں سے اس معاملے پر رائے نہیں لی جا سکتی۔ (سلو بھی کہتی تھیں، ''ان کو باتوں ہی سے فرصت نہیں۔'')''

بہرحال، خانۂ دل خالی ہی رہا۔ حالاں کہ مثل مشہور ہے خانۂ خالی را دیو می گیرد۔ نہیں معلوم کہ یہ بات دل کے لیے بھی درست ہے۔ بہرحال، ان کی باتوں کی کمی سی رہ جاتی ہے اور یہ ناآسودہ خلش کسی بھی خودنوشت کے حق میں نہیں جاتی، چاہے اس کا مصنف انتظار حسین کا جیسا قلم سے گُل کاریاں کرنے والا ہی کیوں نہ ہو۔

حواشی

(۱) شاہد احمد دہلوی نے ''میراجی'' کا خاکہ اس انداز سے شروع کیا ہے: ''دلّی اور لاہور ہمارے لیے گھر آنگن تھا۔ جب جی چاہا منھ اٹھایا اور چل پڑے......''

شاہد احمد دہلوی، میراجی، مشمولہ گنجینۂ گوہر، مکتبۂ نیا دور، کراچی، ۱۹۶۲ء۔

دوبارہ اشاعت بزمِ شاہد مرتب اسلم فرخی، آصف فرخی، شہرزاد، کراچی، ۲۰۰۹ء۔

(۲) انتظار حسین، چراغوں کا دھواں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۹ء۔

(۳) انتظار حسین، بوند بوند، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء۔

(۴) انتظار حسین، چراغوں کا دھواں، اضافہ شدہ ایڈیشن، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء۔

(۵) انتظار حسین، جستجو کیا ہے، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۱ء۔

(۶) میر امن، باغ و بہار۔

(۷) شمیم حنفی، جستجو کیا ہے؟ دنیا زاد، ۳۸، کراچی۔

(۸) اختر حسین رائے پوری، گردِ راہ، مکتبۂ افکار، کراچی۔

(۹) حمیدہ اختر، ہم سفر، مکتبۂ دانیال، کراچی، ستمبر ۱۹۹۵ء۔

(۱۰) قرۃ العین حیدر، کارِ جہاں دراز ہے۔ جلد دوم

●○●○●○●

سفرنامے

سفر کی حالت میں بہت سے مسافر رنج کھینچتے ہیں لیکن سب کو اپنے سفر میں کہانی نہیں ملتی۔ بعض مسافروں کو کہانی مل جاتی ہے او بعض اپنے واسطے کہانی تیار کر لیتے ہیں۔ بعض مسافروں کو اپنی مٹی نہیں نہیں چھوڑتی اور بعض مسافر اپنا شہر ساتھ لیے پھرتے ہیں۔ اتالو کالوینو کے طرفہ ناول The Invisible Cities میں سفر کا ایسا ہی مستقل سلسلہ ہے۔ جہاں گشت مارکو پولو چین کے شہنشاہ قبلائی خان کے دربار میں بیٹھا ہوا اپنے سفر کا احوال سنا رہا ہے کہ اس دوران کیسے کیسے شہر دیکھے اور اس سفر میں کیا احوال ہوا۔ ستاروں جیسے شہر، کاغذ کے شہر، مکڑی کے جالے جتنے باریک شہر، وہ شہر جو دیکھے نہیں جا سکتے اور وہ شہر جن کے رہنے والے داستان ہوئے۔ شہر در شہر کا احوال ہم پڑھتے جاتے ہیں اور اس کی داستان حیرت آثار پر وجد کیے جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ ہم پر یہ اور مارکو پولو ہر کہانی میں دراصل اسی ایک شہر کو اپنے ساتھ لیے پھر رہا ہے۔ وہ شہر کسی بے وفا کا شہر نہیں ہے کیونکہ شہر خود بے وفا ہے۔ ہر سفر میں اتنا بدل جاتا ہے کہ مسافر کو اپنا آپ سنبھالے رکھنا بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ انتظار حسین بھی ایسے ہی مسافر ہیں۔ وہ جس دیار میں بھی جاتے ہیں۔ انتظار حسین بھی ایسے ہی مسافر ہیں۔ وہ جس دیار میں بھی جاتے ہیں دراصل ایک ہی شہر کو دیکھتے ہیں، وہ شہر جو ان کے ذہن و حافظے میں بسا ہوا ہے۔ باقی جو کچھ نظر آتا ہے، وہ سفر سے زیادہ سفر کی کہانی ہے۔

پچھلے زمانوں میں سرپھرے لوگ یاترا کے لیے نکلتے تھے، آج سیاحت کے لیے اٹھ کھڑے ہوتے ہیں۔ حیرت کے مقام دونوں کے راستے میں آ سکتے ہیں مگر دونوں کے اہتمام میں فرق ہے۔ یاترا ایک تلاش، جستجو، ذہنی کاوش اور زندگی کی معمولات میں تبدیلی برپا کرنے کی خواہش سے عبارت ہے۔ سیاحت میں تک دیکھ لیا دل شاد کیا، کا رویّہ ہے جو موجودہ دور کی اصرافیت Consumerism کی بدولت ایک سطحی مشاہدے تک محدود ہو کر رہ جاتا ہے کہ اس میں تجربے کی نیرنگی بھی سامنے نہیں آتی۔ امریکی محاورے کے مطابق، بس اتنی سی بات کہ .Been Here, Done it All۔

ایسے میں سفرنامہ بھی ایک معمول کی کتاب بن کر رہ جاتا ہے۔ اردو میں سفرنامے کا آغاز ''عجائبات فرنگ'' جیسی کتابوں سے ہوا جن میں ایک نئی دنیا کی حیرت ہے اور مسافر حرج مرج کھینچتا ہوا ایک مقام سے پہنچتا ہے۔ سرسید احمد خاں ہوں یا شبلی نعمانی، ان کے سفرنامے ان کی عملی مصروفیتوں کی دستاویز ہیں۔ سفرنامے میں دلچسپی کا عنصر اختر ریاض الدین کے سفرناموں میں اپنے عروج پر نظر آتا ہے کہ مشاہدے کی باریکی اور خوش طبع اسلوب، کتاب کو ایک خوش گوار تجربہ بنا دیتے ہیں۔ لیکن اس شوخی پر جلد ہی مزاح کا رنگ حاوی ہو گیا اور سفرنامے کے لیے مزاحیہ اسلوب لازم و ملزوم بن گیا۔ ابنِ انشا

کے سفرنامے اس رنگ میں لکھے گئے ہیں اور قارئین کے ایک وسیع حلقے کی توجہ حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے۔ اس کے بعد جیسے فارمولا سا بن گیا، چند اسٹاک سچویشنز بہت Predictable قسم کے واقعات اور کسی نئی دریافت کے بجائے لطیفہ گوئی کا سا انداز۔ بعض سفرناموں میں مسافر ایک رومانوی دھندلکے میں لپٹی ہوئی مخلوق نظر آتا ہے کہ صنف نازک کی توجہ حاصل کیے چلا جارہا ہے اور بعض سفرناموں میں میزبانوں کے شکریے، ملکی غیر ملکی "بھائیوں" کے پکائے ہوئے کھانوں اور ادھر اُدھر سے سنے ہوئے چٹکلوں کے علاوہ کچھ نہیں ہاتھ آتا۔ انتظار حسین اس وضع کے سفرنامے نہیں لکھتے۔ ان کے سفرنامے ان کے افسانوں کی دنیا سے قریب ہیں۔ وہ جہاں بھی جاتے ہیں، روایت اور تمدن کے اپنے تصورات ساتھ لے کر جاتے ہیں، نئے زمانوں میں گزرے ہوئے کل اور آباد بستیوں میں ماضی کے آثار ڈھونڈتے ہیں۔ لکھنؤ میں انھیں نواب حضرت محل کی قبر یاد آتی ہے اور لیک ڈسٹرکٹ میں ورڈز ورتھ کی نظمیں۔ لندن میں وہ فاختہ کو بولتے اور چڑیوں کو چہچہاتے ہوئے نہیں سُن پاتے اور ٹورنٹو میں کینیڈا کی گلہری کو اپنے ہاں کی گلہری سے بیٹا سمجھتے ہیں۔ وہ نئے پن کی طرف نہیں لپکتے اور سفر میں اتنا ہی دیکھتے ہیں جتنا کہ دیکھنا چاہتے ہیں۔ ان کے سفرنامے ان کی شوخی اور فقرے بازی کا مظاہرہ کرتے ہیں نہ ان کی شہرت کے بلند بانگ دعوے۔ انہوں نے سفر میں جتنا دیکھا، اس میں سے جو یاد رہ گیا، اس کو اپنے رنگ میں لکھ دیا۔ ان کو سفر کی روداد سنانے سے دلچسپی ہے، اس سے زیادہ نہیں اور اس کو بھی وہ بیچ میں سے چھوڑ چھوڑ کر سناتے ہیں کیونکہ ان کا مقصد واقعات کی کھتونی نہیں ہے بلکہ وہ یادیں ہیں جو اس سفر سے حاصل ہوئیں۔ اس حساب سے وہ سفرناموں کی بہتات کے اس دور میں اس صنف کی پامالی میں شریک نہیں ہیں بلکہ اپنے اسلوب و انداز کی تمام مخصوص شرائط کے ساتھ اس میدان میں قدم رکھتے ہیں اور اپنی وضع کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ سفرنامہ اپنے مسافر سے پہچانا جاتا ہے اور انتظار حسین کے ہاں سفرنامے کم احوال نہیں۔

انتظار حسین نے مختلف سفروں کا حال الگ الگ مضامین کی صورت میں لکھا ہے، جن کے دو مجموعے شائع ہوئے ہیں— "زمین اور فلک اور" ۱۹۸۲ء میں شائع ہوا اور "نئے شہر پرانی بستیاں" ۱۹۹۹ء میں کتابی شکل میں سامنے آیا۔ انکا کئی مضامین ایسے بھی ہیں جو ان مجموعوں میں شامل نہیں ہیں، ان میں خاص طور پر کینیڈا کے ایک سفر کا حال "ٹورنٹو کی گلہری" کے عنوان سے شائع ہوا۔ ان سفری مضامین میں انتظار حسین نے ہندوستان کے مختلف شہروں کا حال قدرے تفصیل سے لکھا ہے جن کو مختلف مواقع پر اور مختلف تقاریب کے بہانے دیکھنے کا اتفاق ہوا۔ نیپال کے شہر کھٹمنڈو اور لندن کے بارے میں بھی انہوں نے تفصیل کے ساتھ لکھا ہے جو ان کے دوسرے مجموعے میں شامل ہے۔ اوسلو، برلن اور ٹورنٹو جیسے شہروں کو انہوں نے عجلت کے ساتھ سمیٹا ہے۔ ان کا جی لگتا ہے تو پرانے شہروں میں، ہندوستان کے دیار میں جب کہ مغرب کے بڑے شہر ان کے تجسس کو تو بیدار کرتے ہیں مگر ان کی توجہ کو زیادہ دیر تک Sustain نہیں کر پاتے۔ بہرحال، شہر کوئی بھی ہو، انتظار حسین اپنی وضع کے مسافر ہیں۔ وہ سفر کرتے ہیں تو اپنی شرائط پر۔ اسی لیے سفرنامے لکھنے پر جب آتے ہیں تو اپنے انداز میں۔ ورنہ وہ سفرناموں کے بارے میں پہلے ہی شک کا اظہار کر چکے ہیں۔ "زمیں اور فلک اور" کے افتتاحی مضمون میں انہوں نے "سفرناموں کی ریل پیل" کے بارے میں لکھا ہے جو آج کل ہمارے ہاں جاری ہے:

"ہر تو ز کوشش کی ہے کہ سفرنامے کو بھی افسانہ اور ناول کی طرح ایک معتبر صنف ثابت کر دکھایا جائے۔ اس کوشش میں بھی کیا مضائقہ ہے۔ آخر اس زمانے میں سب ہی پسماندہ گروہ حقوق کے لیے لڑ رہے ہیں اور سماج میں دوسروں کے برابر

کا درجہ چاہتے ہیں۔ جو محنت کر کے کمائے گا وہ سماج میں مقام بھی مانگے گا اور سفرنامہ میں اس وقت کمائی بہت ہے۔
سفرنامے اُردو میں بے شک پہلے بھی لکھے گئے ہوں گے مگر اس زمین میں ابھی زیادہ ہل نہیں چلا ہے۔ جوتنے اور کاشنے کی گنجائش بہت ہے۔۔۔۔''

اپنے بارے میں انہوں نے بتا دیا کہ اس میدان میں کوئی عزائم نہیں۔ اپنے آپ کو الف لیلہ کا وہ مسافر قرار دیتے ہیں جس کو جہاز سے اتار دیا گیا تھا اور اس کے اُترتے ہی رُکا ہوا جہاز چل پڑا تھا۔ وہ اپنے شوق سفر کو محدود قرار دیتے ہیں اور اگر سفر میسر بھی ہو جائے تو ''آدمی اس کی خوش بو کو تھوڑا سنبھال کر رکھے۔'' اپنے سفر کا حاصل وہ اس بزرگ کی طرح بیان کرتے ہیں جو اس راہ پر قدم رکھنے والے نوواردوں کو نصیحت کر رہا ہو:

''اس باب میں یہ کم سفر یہ کہتا ہے کہ اے مسافر عزیز! اپنے سفر کو اپنے ذہنی تحفظات سے رائیگاں مت کر۔ حالت سفر میں دل کو کشادہ رکھ اور ذہن کے دریچوں کو کھلا چھوڑ دے۔ ہر بستی کی اپنی ہوا اور اپنی مہکت ہوتی ہے۔ کوئی بستی بُرے آدمیوں سے مبرا نہیں ہوتی۔ اور اچھے آدمیوں سے خالی نہیں ہوتی اور ہر سفر کے اپنے رنج ہوتے ہیں اور چارتھیں۔ اس سب کے لیے اچھا ہو کہ مسافر اپنے آپ کو کھلا رکھے۔ اسی سب کچھ سے کسی ترکیب اس سفر کی خوشبو پھوٹتی ہے۔ اگر اس خوشبو کو سنبھال کر رکھا جائے تو پھر وہ آدمی کے اندر بس جاتی ہے مگر اسے سنبھال کر رکھنے کے لیے بھی تو ظرف چاہیے۔''

اس نصیحت پر وہ خود عمل کرنے کو ضروری نہیں سمجھتے۔ بلکہ سفر کے بعد سفرنامہ لکھ ڈالنے کو کچھ کاتا اور لے دوڑی قسم کی چیز گردانتے ہیں۔ لیکن ان کا یہ استدلال بھی اہم ہے، محض عذر گناہ یا اعتراف کے طور پر نہیں بلکہ اس لیے کہ یہ موجودہ دور کے سفرناموں کے بارے میں یہ نکتہ فراہم کرتا ہے کہ یہ بے صبرے پن اور عجلت کی پیداوار ہیں، ورنہ سفر جیسے مرحلے سے گزرنے کے بعد کوئی بڑا اور وقیع تخلیقی تجربہ سامنے آنا چاہیے تھا:

''تو یہ سفرنامے اصل میں میری تنگ ظرفی کا مرقع ہیں۔ جن خوشبوؤں کو میں اندر بسا کر اور پکا کر کوئی نئی خوشبو کشید کرنا چاہتا تھا وہ میرے بے صبرے پن سے سب ہوا میں بکھر گئیں اور اب میری سمجھ میں آرہا ہے کہ اودیسی اور الف لیلہ کا عہد کیوں گزر گیا۔ خبر دینے اور واقعہ کو بیان کرنے کے لیے ہم اتنے بے تاب رہتے ہیں کہ تخیل کو بار آور ہونے اور بروئے کار آنے کا موقع ہی میسر نہیں آتا۔ ہمارے زمانے کی بے صبری ہمارے تخلیقی تجربے کو لے ڈوبی۔''

سو اس طرح لکھے جانے والے سفرناموں کی حدود متعین ہو جاتی ہیں، اور انتظار حسین کے اپنے سفرنامے بھی ان ہی حدود کے اندر رہ کر لکھے گئے ہیں۔ شاید ان کا اصل سفرنامہ ''دن'' اور ان کی کہانیاں ہیں، اس کے علاوہ باقی سب سفر کی تفصیلات ہیں کہ مسافر کس کس منزل سے گزرا۔

''زمین اور فلک اور'' تین طویل مضامین پر مشتمل ہے۔ ''مور کی تلاش میں'' دہلی کے سفر کا حال ہے جو حضرت نظام الدین اولیاؒ کے عرس کی تقریبات میں شرکت کے لیے مارچ اپریل ۱۹۷۸ء میں کیا گیا۔ ''بندر کی دم'' اس سفر کی روداد ہے جو جامعہ ملیہ اسلامیہ، دہلی کے افسانہ سیمینار کی تقریبات میں شرکت کے لیے ۱۹۸۰ء میں کیا گیا۔ تیسرا سفر جامعہ ملیہ اسلامیہ کے میر سیمینار کی تقریبات کے لیے ۱۹۸۳ء میں کیا گیا۔ یہ سفر جس زمانے میں کیے گئے، وہ ہندوستان اور پاکستان کے درمیان بے اعتباری اور سرد مہری کے تعلقات کا دور تھا، جس کا کچھ نہ کچھ اندازہ ان سفرناموں سے بھی ہوتا ہے جہاں

ذہنی تحفظات کی بات بھی کی گئی ہے اور اعداد و شمار کی کمی پر افسوس کا اظہار بھی۔

انتظار حسین نے ہندوستان کے سفر میں آنکھ اور دل کو کھلا رکھا ہے، پہلے سے قائم شدہ اپنے ذہنی تحفظات کی تصدیق کا کام نہیں لیا، جو ممتاز مفتی کے سفرنامے "ہند یاترا" میں نظر آتا ہے۔ یہ کتاب بھی تقریباً اسی زمانے میں شائع ہوئی اور اس میں بھی عرس کی تقریب اور نئی دہلی کے اسکاؤٹ کیمپ میں ٹھہرنے کا ذکر ہے جو انتظار حسین نے بھی کیا ہے۔ لیکن دونوں کتابوں میں مماثلت اس سے زیادہ نہیں۔ دونوں کے رویے فرق ہیں، حالاں کہ دونوں کے لیے ہندوستان ماضی کے دھندلکوں میں لپٹی ہوئی سرزمین ہے، اس کے حال اور موجودہ کیفیت سے زیادہ انہیں دلچسپی اس کے بیتے ہوئے کل سے ہے۔

دوسرے مجموعے میں کل سات مضامین ہیں۔ "نئے شہر میں پرانا آدمی" اردو مرکز لندن کے جلسے میں پڑھا گیا اور ایک لحاظ سے لندن پہنچنے کی پیش بندی اور تاویل ہے۔ لندن کے سفر کا احوال "نیا تیرتھ" میں بیان کیا گیا ہے، اور یہ سفر لندن سے اوسلو تک کا ہے۔ اوسلو کا حال پوری قوس مکمل کرنے کے بعد کتاب کے آخری مضمون میں سمیٹا گیا ہے اور درمیان میں باقی ممالک کے سفر آجاتے ہیں۔ "جمنا سے کاویری تک" میں انتظار حسین "مانوس سرزمین" (familiar ground) پر ہیں۔ لیکن دلّی سے آگے حیدرآباد اور بنگلور تک پہنچتے ہیں۔ "ایک پھیرا ایران کا" ۱۹۹۰ء میں ایران کے ایک سفر کا مختصر حال ہے۔ "مندروں کے نگر میں" نیپال کی راج دھانی کٹھمنڈو میں منعقدہ ایک کانفرنس کی روداد ہے۔ "اردو دیارِ ہند میں" دلّی کے سفر کے حوالے سے لکھا گیا ہے لیکن مضمون کے شروع ہی میں انتباہ موجود ہے کہ "کیا ضرور ہے کہ ہر مرتبہ ایک سفرنامہ بھی لکھا جائے۔" سفر کے حوالے سے اس مضمون میں اردو کی بدلتی ہوئی صورت حال کا جائزہ لیا گیا ہے۔ "پورب گئے پچھم گئے" لندن کے بعد اوسلو اور پھر برلن کے دو سفروں کا احوال مختصر طور پر لکھا گیا ہے، اور کچھ بے رنگ سا ہے۔ مگر یہ شہر انتظار حسین کے اندر کے مسافر کو مہم جوئی پر نہیں اُکساتے۔ انہوں نے اپنے سفرناموں کے پہلے مجموعے میں لکھ دیا ہے:

"نئے زمانے کے جگمگ شہر بے شک وہ آج کے اصفہان نصف جہاں ہوں مجھے اپنی طرف کھینچتے ہی نہیں۔ مجھے تو چھوٹے مقبروں، ٹوٹی حویلیوں والی پرانی بستیاں پکارتی رہتی ہیں۔ شوقِ سفر اپنے یہاں جتنا بھی ہے اس پکار کی حد تک ہے......"

اس لیے ان کے سفرنامے بھی اس حد تک۔ اس کے باہر نہیں۔

●○●○●○●

خاکہ نگاری

عالمی ادب میں خاکہ نگاری کو نثر کی کوئی علیحدہ یا خاص صنف کے طور پر تسلیم نہیں کیا جاتا۔ زیادہ سے زیادہ یہ شخصی مضمون کے طور پر خودنوشت کے ذیل میں آ سکتی ہے۔ لیکن اُردو میں شخصی خاکے اہتمام سے لکھے گئے ہیں اور شوق سے پڑھے بھی گئے ہیں۔ خاکے کے ایک باضابطہ اور باقاعدہ ادبی صنف ہونے پر اصرار کی ایک وجہ شاید یہ بھی ہو کہ بعض مضمون نگاروں نے ''انشائیہ'' کو علیحدہ صنف کے طور پر قائم کرنے پر حد سے زیادہ زور دیا۔ انشائیے کو موقع ملے تو دوسری طرح کے مضامین کیوں پیچھے رہتے؟ چناں چہ مختلف طرح کے مضمون، لوگوں کو علیحدہ علیحدہ صنف کے طور پر نظر آنے لگے۔ شخصی خاکے کی ایک شکل سی متعین ہوگئی ہے اور اس کے کچھ ایسے بن لکھے اصول اور ضابطے ہیں کہ جن کے تحت اسے ایک صنف کی سی شکل مل گئی ہے۔ شخصی خاکے، سوانح سے ان معنوں میں مختلف ہیں کہ اس میں اپنے موضوع کی پوری زندگی کا احاطہ نہیں کیا جاتا بلکہ خاکہ نگار اپنے مشاہدے کے اعتبار سے اس موضوع کو گرفت میں لاتا ہے۔ شخصی خاکے کے لیے مشہور و معروف شخصیت ہونا بھی ضروری نہیں ہے کہ مولوی عبدالحق نے ''نام دیو مالی'' کا خاکہ لکھ کر اسے ''چند ہم عصر'' میں شامل کیا۔ شخصی خاکے میں دلچسپی کا عنصر برقرار رکھنے کی لیے واقعات کے ساتھ ساتھ، موضوع کی شخصیت کو اُجاگر کرنے کے لیے فقروں ہی فقروں میں اس کا تجزیہ بھی کر دیا جاتا ہے جیسے تاش کے پتّوں سے مکان بنایا جا رہا ہو۔ یہ فقرے عموماً تیکھے اور بے کم و کاست ہوتے ہیں۔ شاہد احمد دہلوی کے خاکوں میں ان کی رواں، بامحاورہ اور شستہ نثر کا کمال ہے۔ خاکہ نگاری میں ایک نئی راہ منٹو نے نکالی کہ ''گنجے فرشتے'' کے خاکوں میں اپنی مخصوص قطعیت، دوٹوک رائے کا اظہار کیا، اپنے موضوع کو فرشتہ ثابت کرنے کی کوشش نہیں کی اور جن کو جس طرح دیکھا تھا، اسی طرح بیان کر دیا۔ خاکہ نگاری میں کمال عصمت چغتائی نے حاصل کیا کہ افسانہ نگاری میں سکّہ جمانے کے علاوہ دو خاکے ایسے لکھے جو اردو ادب میں یادگار ہیں ــــ اپنے بھائی عظیم بیگ چغتائی کا خاکہ 'دوزخی' اور منٹو کا خاکہ۔ انتظار حسین کے ادبی احباب میں مظفر علی سیّد نے چند خاکے لکھے جن کا مختصر مجموعہ ان کے انتقال کے بعد سامنے آیا اور سہیل احمد خان نے بھی بعض عمدہ شخصی خاکے لکھے، حالاں کہ ان دونوں شخصیات کی بنیادی حیثیت نقاد کے طور پر متعین ہے اور انتظار حسین کے نقاد کے طور پر اور بھی مستحکم۔ اور تو اور محمد حسن عسکری نے بھی اپنی عمومی وضع اور مزاج سے ہٹ کر چند خاکے لکھے ہیں۔

انتظار حسین نے نہ تو باقاعدگی سے خاکے لکھے اور نہ اس کے مروجہ انداز میں جدّت برتی مگر ان کے موضوعات اور اسلوب و انداز کی وجہ سے ان کے منتخب مختصر خاکے بھی اہمیت کے حامل ہیں۔

انھوں نے جن شخصیات کے خاکے لکھے، ان میں یہ لوگ شامل ہیں:
نانی اماں، محمد حسن عسکری، شاکر علی، ناصر کاظمی، جمیل جالبی، جمیل الدین عالی، قیوم نظر، شیخ صلاح الدین، سلیم احمد، ڈاکٹر آفتاب احمد، شاہد احمد دہلوی اور کنڑ زبان کے معروف ادیب یو۔ آر۔ اننت مورتی۔

ان خاکوں میں وہ تعزیت نامے شامل نہیں ہیں جو ان کے کالموں کے مجموعے میں آ گئے ہیں۔

لکھنے کے زمانے کے لحاظ سے اور مصنف کی زندگی کے جس دور کا حوالہ دیا گیا ہے، دونوں اعتبار سے نانی اماں کے بارے میں لکھے جانے والے مضمون کو اوّلیت دی جانی چاہیے، حالاں کہ اس میں خاکے کے لوازمات کم ہیں۔ مضمون نانی اماں کی شخصیت کے مختلف پہلو ابھارنے کے بجائے ان کو ایک تہذیبی مظہر کے طور پر پیش کرتا ہے، بعض ایسی روایتوں کی امین جو کمرشل دور کی یلغار کے سامنے نبرد نہیں سکتیں۔

نانی اماں کا ذکر وہ جا بجا کرتے چلے آئے ہیں اور نانی اماں ان پسندیدہ حوالوں میں سے ایک ہیں۔ لیکن ان کا کسی حد تک تفصیلی ذکر ایک مختصر مضمون ''جب نانی اماں زندہ تھیں'' (ہفت روزہ لیل و نہار، لاہور، ۳ نومبر ۱۹۶۲ء) میں آیا ہے۔ بچپن اور زبانی روایت کو اپنی پرانی عادت کے مطابق glorify کرتے ہوئے وہ نانی اماں کی کہانیوں کا ذکر کرتے ہیں جس کو ان کے مستقل پڑھنے والے کئی جگہ سن چکے ہیں۔ مگر کہانیوں کے ساتھ ساتھ وہ نانی اماں کی عبادت کا بیان بھی کرتے ہیں:

''صبح سویرے نور کے تڑکے نانی اماں صبح کی نماز کے بعد کس رقت سے مناجات پڑھتی تھیں۔ اجلی فضا میں وہ کانپتی لرزتی میٹھی میٹھی آواز عجب طرح بلند ہوتی کہ اس کے اثر سے ہر چیز اُجلی ہوئی چلی جاتی۔ اس زمانے میں کوئی آدمی کسی مولوی کا خطبہ سننے پر مجبور نہیں تھا۔ نور کے تڑکے وہ کانپتی ہوئی میٹھی میٹھی آواز ہمارے لیے پورا اسلام بن جاتی۔ پھر جب کبھی نانی اماں نیاز دلانے کے لیے لوبان سلگاتیں تو اس کے مہکتے ہوئے دھوئیں میں سارا اسلام سمٹ آتا۔ اس سے آگے پیچھے کچھ نظر آتا۔۔۔''

مذہبی رسوم و رواداری کے احترام اور شدت پسندی سے اجتناب کا یہ واضح اظہار جو ''اپنی دانست میں'' میں شامل مضامین میں بہت کھل کر سامنے آیا ہے، ایک پوری تخلیقی زندگی کے دوسرے کنارے پر۔ پہلے سے کہیں زیادہ اصرار کے ساتھ۔ یہ زمانے کا omen ہے۔ نانی اماں صرف اپنی سنائی ہوئی چڑیا چڑے کی کہانی کی غائب ہو جانے کی وجہ سے زندہ وجود نہ رہ سکیں بلکہ رقت بھری مناجات سے بجائے لاؤڈ اسپیکر پر بلند بانگ خطبات اور مولانا حضرات کی یلغار کی وجہ سے بھی راستے میں کہیں دم توڑ گئیں۔ ان کی آنکھ بند ہو جانے کا پتہ بھی ہمیں تب چلا جب راتیں کہانی کے بغیر سونی ہو گئیں اور صبحیں لاؤڈ اسپیکر کے خطبوں سے بوجھل۔ اب نانی اماں زندہ رہ نہیں سکتیں۔

خاکہ نگاری کا جو اسلوب عام پر پسند کیا جاتا ہے، اس میں شگفتگی اور اس کے ساتھ ساتھ تیز، چُبھتی ہوئی قطعیت جو کہیں کہیں سفاکی کے نزدیک پہنچ جاتی ہے (اس کی مثال میراجی پر منٹو کے خاکے میں بھی مل جائے گی اور عصمت چغتائی کے ''دوزخی'' میں بھی۔) ہر دو عناصر انتظار حسین کے عمومی اسلوب سے لگا نہیں کھاتے۔ ان کے خاکے کاٹ دار نہیں بلکہ واقعاتی ہیں اور بعض مرتبہ تاثراتی۔ محمد حسن عسکری اور شاکر علی کے خاکے نسبتاً کامیاب ہیں اور ان میں موضوع بننے والی شخصیت کے رنگ نمایاں نظر آتے ہیں جب کہ سلیم احمد اور قیوم نظر کے خاکے ایسی تصویریں ہیں جن کے رنگ ہلکے ہیں اور نقش ادھورا۔

انتظار حسین کے خاکے ان کی طویل ادبی زندگی میں مختلف ادوار میں لکھے گئے اور مختلف کیفیات کے تحت۔ کئی خاکے، موضوع بننے والی شخصیت کے انتقال کے بعد یاد آفرینی اور recall کے عمل کا نتیجہ معلوم ہوتے ہیں اور ایسے موقع کے لحاظ سے ان میں ایک قسم کا لاشعوری انتخاب یا selectivity در آتی ہے جس کے تحت زیادہ تر خوش گوار یا پھر بہت ہی نمایاں (pronounced) معاملات یادوں کی تہہ سے نکل کر سامنے آتے ہیں اور تحریر میں شامل ہو جاتے ہیں۔ ایسے خاکوں میں نہ تو کوئی اختلافی یا نزاعی صورت بنتی ہے اور نہ یہ کسی غیر متوقع بصیرت کا موجب بنتے ہیں۔

ان خاکوں کے علاوہ ان کے بعض مضامین ایسے بھی ہیں، جس میں کسی کتاب کی اشاعت کے موقعے سے صرف کتاب ہی نہیں بلکہ مصنف کی شخصیت بھی زیر موضوع آ گئی ہے۔ ان میں کشور ناہید، غالب احمد اور زاہد ڈار کے بارے میں مضامین شامل ہیں، جو "علامتوں کا زوال" کے آخر میں درج ہیں۔ ان کو باضابطہ قسم کے خاکے قرار نہیں دیا جاسکتا، حالاں کہ ان میں اچھے اور دلچسپ خاکے کے عناصر موجود ہیں۔

اپنی یادوں کے مجموعے "چراغوں کا دھواں" میں انتظار حسین نے لاہور کی بہت سی شخصیتوں کا ذکر اس طرح کیا ہے گویا متحرک تصویروں کا پورا ایک سلسلہ ترتیب کے ساتھ سامنے آ رہا ہے۔ ان قلمی تصویروں میں بھی خاکے کا رنگ آ گیا ہے۔ یہ تصویریں یادوں میں اتنی ہی آئی ہیں اور اسی طرح سے آئی ہیں۔ بعض شخصیات پر اُچٹتی ہوئی نظر ڈالی گئی ہے۔ اس کتاب کا format ایسا ہے کہ اس موقعے پر اس سے زیادہ تفصیل کی گنجائش نہیں تھی ورنہ ان کا خاکہ ضرور معرض وجود میں آتا۔

اخباری کالموں، گفتگوؤں کے مجموعے "ملاقاتیں" میں بھی اس طرح کے کئی مضامین شامل ہیں۔ خاص طور پر تعزیتی کالموں میں سے بعض کالم شخصی خاکے کے قریب آ گئے ہیں۔ ان کی موت کی منادی سن کر انتظار حسین ان کی شخصیت کے نمایاں رنگوں کو لفظوں میں بیان کر رہے ہیں جیسے موت کے لمحے میں بھی شخصیت کا جادو سر چڑھ کر بول رہا ہو۔ اپنے طور پر ایک اچھا خاکہ بھی تو اسی طرح شخصیت کا اعادہ کرتا ہے۔

برش کے کام کے ماہر مصور کی طرح انتظار حسین اپنے خاکے میں شخصیت کے خدوخال چند اسٹروکز سے ظاہر کر دیتے ہیں۔ اس کے بعد تفصیلات ان اسٹروکز کو مکمل کرنے کا کام کرتی ہیں۔ وہ اپنے خاکے میں دلچسپی کو برقرار رکھتے ہیں اور موضوع بننے والی شخصیت پر سے مرکز توجہ ہٹنے نہیں دیتے۔ بعض لوگ خاکے میں اپنی تعریف و توصیف اس حد تک ملا دیتے ہیں کہ خاکہ بدنما ہو جاتا ہے اور یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ خاکہ نگار نے موضوع اس شخصیت کو بنایا ہے یا ورد مدح خود کی خاطر یہ سارے پاپڑ بیلے ہیں۔ انتظار حسین اپنی یادوں اور ملاقاتوں کے حوالے سے شخصیت کا تذکرہ کرتے ہیں مگر اپنا ذکر بیچ میں غیر ضروری طور پر نہیں لے کر آتے۔ وہ شخصیت کو ایک فاصلے اور احترام کے ساتھ دیکھتے ہیں، منٹو کی طرح موشگافی کرنے کا ان کا مزاج نہیں ہے۔ ہاں، چٹکی لینے سے اور فقرہ لگانے سے نہیں چوکتے۔ چند تیز یا شوخ فقروں میں ایک پورے موضوع کو سمیٹ لیتے ہیں۔ انگریزی محاورے میں اختصار کو ذکاوت کی روح کہا جاتا ہے، اسی لیے انتظار حسین کے خاکے دلچسپ ضرور معلوم ہوتے ہیں لیکن اس سے زیادہ نہیں۔ بعض خاکے ان کی یادوں کی باقیات یا تلچھٹ معلوم ہوتے ہیں، یادوں کا تتمہ۔ کہیں کہیں ان میں خانہ پری کا رنگ بھی آ جاتا ہے اور یہ اپنی علیحدہ حیثیت میں زیادہ متاثر نہیں کر پاتے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ چابک دست مصنف کے قلم سے بہت خراب یا سست تحریر نہیں نکلتی۔

●○●○●○●

صحافت اور کالم نگاری

انتظار حسین ہمارے دور کے ان ادیبوں میں سے ہیں جو یک فنے ہونے کے بجائے کثیر الجہات ہوتے ہیں۔ ان کی طویل اور بارآور ادبی زندگی کئی اعتبار سے اہمیت کی حامل ہے اور اس کی اساس بڑی مستحکم بنیادوں پر قائم ہے۔ ان کی ادبی شخصیت کا مرکزی اور اہم ترین حوالہ افسانوی ادب ہے لیکن اس کی دوسری جہتیں بھی اپنی اپنی جگہ اہم ہیں، خاص طور پر تنقید، ترجمہ اور ڈرامے کی اصناف میں ان کی کامیابی۔ اس ادبی زندگی کے متوازی ایک اور رو چلتی چلی آ رہی ہے، وہ ہے ان کی صحافتی زندگی۔ ادب کے ساتھ ساتھ لیکن اس سے ذرا فاصلے پر اور چنداں مختلف۔ یہ زندگی پرچھائیں کی طرح ان کے ساتھ چلتی آ رہی ہے، روشنی سے ذرا ہٹ کر اور ان کے افسانے سے چار قدم پیچھے۔ اس تواتر اور معیار کے ساتھ لکھتے رہنا کسی اور شخص کے لیے بہت اہم ہوتا اور زندگی بھر کا کام۔ لیکن صحافت کا اتنا وسیع سرمایہ انتظار حسین نے گویا اپنی ادبی کاوش کے سائے تلے بیٹھ کر کیا ہے۔ اس کی وجہ سے ان کی کارکردگی (output) دوگنی سے بھی زیادہ ہو جاتی ہے اور اپنی پوری وسعت میں دیکھے جانے کا تقاضہ کرتی ہے۔ انتظار حسین کی ادبی حیثیت اس قدر بھرپور اور اپنے خال و خد میں نمایاں ہے کہ اس کے سامنے کوئی اور چراغ جل نہیں پاتا۔ مصنف کی اپنی دوسری تحریروں کا چراغ بھی نہیں۔ صحافت کا شعبہ انھوں نے پاکستان آمد کے بعد اختیار کیا اور یہی کارکردگی ان کا وسیلۂ روزگار بنی رہی ہے۔ پھر اپنی پیشہ ورانہ ذمے داری کو نبھانے کے لیے انھوں نے پابندی اور تواتر کے ساتھ اور اپنے معیار کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے مختلف اخبارات کے لیے لکھا ہے۔ صرف مقدار ہی نہیں، اپنی نوعیت کے اعتبار سے بھی یہ تحریری سرمایہ بجائے خود مطالعے کا متقاضی ہے، لیکن اس کے سنجیدہ مطالعے میں جو چیز سب سے بڑی رکاوٹ بنی رہی ہے وہ مصنف کی اپنی ادبی حیثیت ہے۔ افسانہ نگاری اور نثری اسلوب کی ادبی و فنی خصوصیات کی وجہ سے باقی تحریریں ماند پڑنے لگتی ہیں، خاص طور پر صحافیانہ تحریریں جن کی ادبی قدر و قیمت ظاہر ہے کہ برابر کی تول نہیں۔ لیکن صحافیانہ تحریروں کو، یعنی وہ تحریریں جو قصداً اور ظاہر ظہور صحافیانہ مقاصد کی تکمیل کے لیے لکھی گئی ہیں، ادب کے پیمانے پر جانچا اور پرکھا ہی کیوں جائے۔ یہ ناپ تول اسی وقت مناسب ٹھہرتی ہے جب صحافتی تحریریں ادب کا دعویٰ کرنے لگیں۔ اور یہ معاملہ تھوک کے بھاؤ لکھے جانے والے خراب افسانوں اور سطحی مضامین کے ساتھ ہم دیکھتے چلے آئے ہیں۔ صحافت بھی اپنی جگہ بُرے ادب سے دامن بچا کر نکل آتی ہے، خاص طور پر جب وہ اپنی وضع قطع کے حساب سے اپنا کام دکھائے۔ انتظار حسین کی صحافتی تحریریں بھی صحافت ہی کے دائرے میں رہتی ہیں اور صحافت کے اس حوالے سے ان کا مطالعہ کیا جانا چاہیے۔ وہ اس بات کی متقاضی ہیں کہ ان کو صحافت کے مظہر کے طور پر دیکھا اور پڑھا جائے، افسانہ نگاری کے

غریب رشتہ دار کے طور پر نہیں اور نہ وہ مضمون سمجھا جائے، جہاں شوربے کو مزید پتلا کرنے کے لیے پانی ملا کر صحافت کا رنگ دے دیا جاتا ہے۔ ان تحریروں کو ادیب کے کام کی ضمنی پیداوار یا صنعتی فضلہ قسم کی کوئی چیز سمجھ کر معذرت خواہانہ انداز میں دیکھنے کے بجائے اس کی اپنی آزاد اور خود مختار حیثیت میں دیکھنا چاہیے کہ اس طرح اس تحریر کے اپنے خدوخال بھی اُجاگر ہوتے ہیں اور لکھنے والے کے بھی۔

انتظار حسین کا شمار پاکستان کے بزرگ تر کالم نگاروں میں کیا جاتا تھا۔ صحافت سے ان کے تعلق کی عمر اس نو آزاد مملکت کی تاریخ سے اُنیس بیس رہتی ہے مگر اس کے باوجود اس کے وسیلے سے اس مملکت کی بدلتی ہوئی ثقافت اور ادبی معاملات کے بارے میں ایسی واقفیت حاصل ہوتی ہے جو شاید ہی کسی اور ذریعے سے ممکن ہو پائے۔

کالم نگاری کا یہ انداز پاکستان کے اخباروں میں پھلنے پھولنے والا ایک خاص طریقۂ اظہار ہے جس نے اپنے لیے مخصوص انداز و اسالیب وضع کیے ہیں اور جہاں اس کی بعض خرابیاں اور محدودات متعین ہو چکے ہیں، وہیں یہ بات بھی طے ہے کہ عوام کی بہت بڑی تعداد تک اس کی رسائی ہے جو ہمارے ذرائع ابلاغ کی تاریخ میں اور ٹیلی وژن کی موجودہ یلغار سے پہلے شاید ہی کسی اور ذریعے سے حاصل ہونے پائی ہو۔ پاکستان کے متعدد ادیبوں نے اخبارات کے لیے کالم نگاری کی ہے جن میں میرے اندازے کے مطابق احمد ندیم قاسمی اور جمیل الدین عالی کا عرصۂ قلم نسبتاً زیادہ رہا ہوگا۔ اپنے اپنے وقت میں بہت سے ایسے ادیب اخبارات کے لیے لکھتے رہے جن کی شہرت کی بنیاد فی الاصل کچھ اور تھی لیکن کالم نگاری کے حوالے سے مشہور زیادہ ہوئے۔ ان میں ابن انشاء اور مشفق خواجہ جیسے نام بھی آتے ہیں اور ادب کے مرکزی دھارے میں شہرت و نیک نامی حاصل کر کے اس طرف کا رُخ کرنے والے امجد اسلام امجد اور کشور ناہید بھی۔ انتظار حسین کے قریبی دوستوں میں صفدر میر اور مظفر علی سید نے بھی کالم نگاری کا سلسلہ جاری رکھا، اگرچہ انتظار حسین کی طرح انگریزی اخبارات میں۔ اردو کے معروف صحافیوں میں جن کی قارئین کے وسیع حلقے تک رسائی کا ذریعہ مستقل کالم بنے ہیں، زاہدہ حنا بھی شامل ہیں اور طاہر مسعود بھی۔ مسعود اشعر کالم نگار ہیں اور اصغر ندیم سید بھی۔ اور تو اور معروف شاعر ظفر اقبال بھی باقاعدگی سے کالم لکھتے ہیں۔ غرضیکہ یہ پوری روایت چلی آ رہی ہے اور انتظار حسین اس حوالے سے پاکستان کے بہت سے اہلِ قلم کے ساتھ ایک ہی صف میں کھڑے ہوئے ہیں۔

لکھنے والوں کی پوری ایک روایت اور پھر خود مصنف کی اتنی طویل کارکردگی کے باوجود اس سرمائے سے نہ تو صرف نظر برتا جاتا ہے اور نہ آسانی کے ساتھ مسترد کیا جا سکتا ہے۔

ممکن ہے کہ اس کی وجہ یہ ذہنی رویہ رہا ہو کہ صحافت کو بسا اوقات کم تر درجے کی حامل اور ادب کی ''غریب رشتہ دار'' سمجھا جاتا رہا ہے۔ انتظار حسین جیسے ادیب کے معاملے میں یہ احساس اور بھی زیادہ ہوتا ہے، جہاں ادبی سرمایہ اتنی معنویت کا حامل اور قوتِ متخیلہ کو اس درجے مہمیز دینے کی صلاحیت رکھتا ہو۔

انتظار حسین کے کلیدی مجموعے 'آخری آدمی' پر تبصرہ لکھتے ہوئے محمد سلیم الرحمٰن نے 'سوئیاں' کا تجزیہ کرتے ہوئے عجیب نکتہ تلاش کیا۔ انہوں نے ان کالموں کے لکھنے پر مامور ہونے کو مصنف کی مجبوری قرار دیتے ہوئے ان ہزاروں، لاکھوں

سوئیوں سے مماثل قرار دیا تھا جو کہانی کی شہزادی کے تن بدن میں چبھی ہوئی ہیں اور جن کی وجہ سے وہ خواب غفلت میں بے سدھ پڑی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کا تبصرہ کسی بھی مصنف کے لکھنے کے کام کو صرف لفظی معنوں میں (literally) لینے کے مترادف ہوگا اور تحریروں کی تہ داری یا لکھنے کے مختلف اسالیب کے درمیان ہم آہنگی یا مناسبت کا تعلق ابھر کر سامنے نہیں آسکے گا۔ وہ معاشی ضروریات ہوں یا سماجی، ان پر افسردہ ہونے سے تنقیدی اعتبار سے کوئی فائدہ نہ ہوگا کہ پاکستان میں اردو کے لکھنے والے کے لیے بندگی، بے چارگی کا معاملہ بن گیا ہے اور اس پر جتنا بھی افسوس کیا جائے، کم ہے۔ پھر زیاں کا تخمینہ لگانا بھی ہمارے لیے ممکن نہیں کہ معاشی خودمختاری نہ ہونے کی وجہ سے تخلیق کا کس کس طرح خون ہوکر رہ جاتا ہے۔ تاہم سردست میری تجویز یہ ہے کہ انتظار حسین نے صحافت کے شعبے میں جو مستقل اور باقاعدہ کام کیا ہے، اسے ان کی ادبی زندگی کے ایک الگ پہلو کے طور پر دیکھا جائے۔ ان کی ادبی زندگی کا جزو لاینفک اسی طرح جیسے ان کی دیگر تحریریں ہیں اور جن میں مصنف کی کارکردگی اپنے طور پر قابل توجہ ہے اور ایک بڑے ادبی کُل کا حصہ بھی۔

انتظار حسین کی صحافت کی مدت ان کے لکھنے کی عمر سے ذرا کم ہے۔ مگر اس پورے عرصے میں اس نوع کی تحریروں، جن کے صفحات کی کُل تعداد ہزاروں پر محیط ہوگی، کاٹ چھانٹ کر انہوں نے کُل یہ کتابیں تیار کی ہیں:

ا۔ ''ملاقاتیں'': ادیبوں کے بارے میں کالم اور انٹرویوز کا مجموعہ۔ پہلے حصے میں کُل ۸۶ ادیبوں سے ملاقات اور گفتگو کا احوال ہے۔ دوسرے حصے میں ۱۳ تعزیتی مضامین ہیں۔ یہ کتاب پہلی بار ۱۹۸۸ء میں مکتبۂ عالیہ، لاہور نے شائع کی۔ اس کتاب کی دوسری اشاعت سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور کی جانب سے ہوئی۔

۲۔ ''ذرّے'': ''مشرق'' اخبار کے سلسلہ وار کالم ''لاہور نامہ'' سے یہ مختصر انتخاب ۱۹۷۶ء میں پاکستان فاؤنڈیشن، لاہور نے شائع کیا۔ کتاب کے بارے میں ریاض انور، سیکریٹری جنرل، پاکستان فاؤنڈیشن کی رائے فلیپ پر درج ہے اور سہیل احمد خاں کا دیباچہ ''ایک شہر کے سراغ میں'' شامل ہے۔ یہ کتاب دوبارہ شائع نہیں ہوئی اور اس انتخاب کے مضامین، اس سلسلے کی اگلی کتاب میں شامل کر دیے گئے۔

۳۔ ''بوند بوند'': ''لاہور نامہ'' کے کالموں کا زیادہ وسیع انتخاب ہے جس میں ''ذرّے'' میں شامل تحریریں بھی موجود ہیں، مصنف کا پیش لفظ ''ذرا سی بات'' بھی موجود ہے، اسی عنوان سے ''ذرّے'' میں بھی پیش لفظ موجود تھا لیکن عنوان کے علاوہ دونوں تحریریں الگ الگ ہیں۔ اس پیش لفظ میں یہ صراحت موجود ہے کہ مصنف کو اس کتاب کے شائع کرنے میں ہچکچاہٹ سی تھی پھر محمد سلیم الرحمٰن کے اکسانے پر اسے ترتیب دیا، انہوں نے مسودہ پڑھا اور اس کا اشاریہ تیار کیا۔ یہ انتخاب ۱۹۶۴ء سے لے کر ۱۹۸۸ء تک کی مدت کا ہے۔ سہیل احمد خان کا دیباچہ اس کتاب میں بھی شامل ہے۔ سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، نے یہ کتاب ۲۰۰۳ء میں شائع کی۔

۴۔ قطرے میں دریا: ''مشرق'' کے کالموں کا مزید انتخاب ''قطرے میں دریا'' کے نام سے ۲۰۱۰ء میں سامنے آیا۔ کالموں کا یہ انتخاب پچھلی کتاب سے منسلک اور وابستہ معلوم ہوتا ہے، اس لیے کہ یہ کالم بھی اسی سلسلے کے ہیں جو پچھلے انتخاب میں شامل ہونے سے رہ گئے تھے۔ جیسے ہندوستان کے پرانے قصّوں میں ایک کہانی کے اندر دوسری کہانی اور چین کے خاص وضع کے مزین ڈبوں میں ایک کے اندر سے ایک اور اس کے اندر سے پھر ایک اور ڈبہ نکل آتا ہے، اسی طرح کالموں کے ایک ہی سلسلے سے یہ ساری کتابیں نکلتی چلی آئی ہیں۔ یہ انتخاب بھی پچھلی کتابوں سے پیوستہ معلوم ہوتا ہے۔ اس میں وہ کالم

بھی شامل ہیں جو سبک دوش ہونے کے بعد صحافت روزہ "آج کل" میں "عطر فتنہ" کے نام سے شائع ہوئے۔ اس مجموعے میں بڑا حصہ "مشرق" کے کالموں پر مشتمل ہے جب کہ "عطر فتنہ" کے کالم تعداد میں خاصے کم ہیں۔ سہیل احمد خان کا مضمون "ایک شہر کے سراغ میں" اس مجموعے میں دوبارہ شامل ہو کر قندِ مکرر بن گیا ہے۔

تین شائع شدہ مجموعوں کے اب دو رہ گئے۔ لیکن فی الاصل یہ ایک ہی سلسلہ ہیں اور جو پیرایۂ بیان اور رویہ "مشرق" کے کالموں کے لیے اختیار کیا، اسی کو معمولی سی ترمیم کے ساتھ آگے بھی چلا۔ اس لیے یہاں ان کالموں کا ذکر ایک ساتھ ہی بہتر معلوم ہوتا ہے۔ اس کے شروع میں "ذرّہ دو حرف" پر مشتمل پیش لفظ ہے جو پچھلی کتاب کی ایسے ہی پیش لفظ سے قدرے زیادہ تفصیلی ہے، اس لیے یہاں اس کا کچھ ذکر ہونا چاہیے۔

اپنے مخصوص انداز میں سب سے پہلے وہ اخبار کو صبح کی سوغات بتاتے ہیں: "بیلے موتیا کی کلیاں، چنبیلی ہار سنگھار کے پھول، ناشتہ اور روزانہ اخبار" یہ سب صبح کی سوغاتیں ہیں، اور ان کی طرح اخبار بھی باسی ہو جاتا ہے۔ اس کے باوجود وہ پرانے اخبار میں سے کام کے کالم نکال لاتے ہیں اور اس طرح کے ذرا اندازہ نہیں ہوتا کہ باسی پھولوں کے ہار پرو رہے ہیں۔ اسی روانی میں وہ کالم کو بھی صحافت کی طرح وقت کی بات بتاتے ہیں کہ اس وقت کے بعد گویا اس کی قدر و قیمت نہ رہی۔ قدرے تفصیل کے ساتھ انہوں نے بیان کیا ہے کہ کالموں کس طرح جمع کیے گئے، ان سے ایک انتخاب ریاض انور کے قائل کرنے پر کیا گیا اور دوسرا نسبتاً زیادہ وقیع انتخاب محمد سلیم الرحمٰن کے دل چسپی لینے پر جو "بوند بوند" کی صورت میں شائع ہوا۔ اس کی اشاعت کے بعد کاغذوں میں سے ایک اور مسودہ برآمد ہوا جو کسی دوست کے کہنے پر تیار کر کے رکھا تھا مگر پھر بھول چوک کی نذر ہو گیا۔ وہ لکھتے ہیں:

"وہ جو "بوند بوند" مرتب کرتے ہوئے پریشان ہو رہا تھا کہ وہ کالم جو میں شامل کرنا چاہتا تھا وہ کہاں گم ہو گئے۔ وہ اس انتخاب میں چھپے رکھے تھے۔ ویسے کچھ کالم جو یہاں شامل ہونے چاہیے تھے اب بھی گم ہیں۔ خیر جو بندھ گیا سو موتی......"

یوں یہ انتخاب بھی پچھلے کالموں کے اسی سلسلے سے نکل کر آیا۔ یوں اس مجموعے میں لگ بھگ وہی زمانہ ہے اور اس کا سلسلہ زمانۂ حال تک چلتا ہے۔ ان کالموں کی فضا پچھلے کالموں سے نہ مختلف ہے اور نہ بہتر۔ مصنف نے ان کو انتخاب کے لیے ضروری سمجھا تھا مگر عمومی طور پر یہ کالم کم و بیش مجموعے میں شامل ہو جانے والے کالموں جیسے ہی ہیں، کہیں بہتر ہو گئے ہیں تو اس وجہ سے کہ ایک آدھ فقرہ یا آنچ کہیں کہیں تیز ہو گئی ہے۔ مگر درجے کا فرق نہیں ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ایک مجموعے کے سارے کالم زیادہ بہتر ہوں یا دوسرے مجموعے کے کم تر۔ اس سے یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ کسی ایک کالم کا دونوں میں سے کسی ایک مجموعے میں شمولیت حاصل کر لینا بڑی حد تک محض اتفاق یا حادثاتی عمل رہا ہے، اتنا شعوری اور اقداری عمل نہیں جو انتخاب کے لفظ سے ظاہر ہوتا ہے۔

اس مجموعے کے آغاز میں بھی سہیل احمد خان کا مضمون تو سین کی طرح تمام کالموں کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے اور ان کو پڑھنے کے لیے پھر وہی فریم ورک فراہم کر رہا ہے۔ دونوں مجموعے توام بھائیوں کی طرح معلوم ہوتے ہیں بلکہ اس سے بھی بڑھ کر ایک دوسرے میں رلے ملے ہوئے۔ جیسے ایک ہی ندی سے دو صراحیاں بھری گئی ہیں، ایک بوند یہاں آ گئی تو دوسرا قطرہ وہاں چلا گیا۔ اس وجہ سے یہ خیال ہوتا ہے کہ دونوں کتابوں کو الگ الگ حیثیت میں دیکھنے کے بجائے ان کا فریم

تو ذکر متن کو آزاد کرلیا جائے اور پھر ایک کو دوسرے میں سمو کر تمام کالموں کو تاریخی ترتیب کے ساتھ پڑھا جائے تو "شہرنامہ" کی کیفیت صحیح معنوں میں اُبھر سکے گی۔ بوندیں اور قطرے ایک بار پھر مل کر موج دریا بن جائیں۔ عشرت قطرہ بھی تو یہی ہے۔

صحافتی تحریروں میں انتظار حسین کے طریقۂ کار کے لیے میں تکنیک کا لفظ استعمال کرنا چاہوں گا اور اس کو سمجھنے کی کوشش کرنے کے لیے ایک اصطلاح سے بھی اخذ و استفادہ جاری رہے جو بظاہر ان کے ادبی مطمحِ نظر سے کوسوں دور ہے۔ میری مراد امریکی اخباروں کے اس انداز سے ہے جسے ۱۹۶۰ء کی دہائی کے ابتدائی برسوں میں "نئی صحافت" (New Journalism) کا نام دیا گیا اور اس کے بنیاد گزاروں میں ٹام وُلف کا نام آتا ہے۔ خاص طور پر اس لیے کہ انہوں نے اس نئے انداز کی پیدائش کا آنکھوں دیکھا احوال لکھ ڈالا اور اس نوع کی تحریروں کا ایک مجموعہ بھی مرتب کر دیا کہ سند رہے اور وقتِ ضرورت کام آئے۔

"نئی صحافت" کے اس ریلے میں زیادہ زور ان بیانیہ تحریروں پر تھا جو معروضی رپورٹنگ کے بجائے "انسانی دل چسپی" (human interest) کو اجاگر کریں اور لوگوں کی نجی و انفرادی تفصیلات سے صحافیانہ مقاصد پورے کریں۔ یہ انداز خاص طور پر "تفتیشی" انداز کی رپورٹوں کے لیے دل چسپ خیال کیا گیا۔ ظاہر ہے کہ صحافت کا یہ مقصد انتظار حسین کے لیے کبھی بھی دل کش ثابت نہیں ہوا۔ لیکن ٹام وُلف نے اس اسلوب سے اپنی دل چسپی کی جو وجوہات بیان کی ہیں، وہ قابلِ غور ہیں۔

What interested me was not simply the discovery that it now possible to write accurate non-fiction with techniques usually associated with novels and short stories. It was that __ plus, It was that discovery that it was possible in non-fiction, in jurnalism, to use any literacy device, from the traditional dialogisms of the essay to stream - of conscisnsness, and to use many different kinds simultaneously, or within a relatively short space...to excite the reader both intellectually and emationally.

اس کے نزدیک صحافت میں "نیاپن" اسی انداز میں مُضمر تھا۔ اپنے اس مضمون کے ابتدائی حصے میں ٹام وُلف نے واقعیت پسند اسلوب والے طول طویل ناولوں سے بے اطمینانی کا اظہار کیا ہے اور بعض بصروں نے "نئی صحافت" میں بیانیہ ناول کا مترادف بھی تلاش کر ڈالا، خاص طور پر جب ٹرومن کاپوٹی نے بھی امریکی ریاست کنساس میں سنسنی خیز قتل کے ایک واقعے کو بنیاد بنا کر اور کئی برس لگا کر دستاویزی بیانیہ قلم بند کر ڈالا۔ جلد ہی نارمن میلر بھی چھلانگ لگا کر اس کشتی پر سوار ہو گئے اور انہوں نے بھی "غیر افسانوی ناول" لکھ ڈالا جو اسی طرح "بیسٹ سیلر" بن گیا۔ کاپوٹی سے انتظار حسین کو اس حد تک دل چسپی رہی ہے کہ انہوں نے اس کا ایک افسانہ ترجمہ کیا ہے مگر اس کا مختصر ناول ترجمے کے لیے قرۃ العین حیدر کے حصے میں آیا۔ اس اچٹتی ہوئی دل چسپی کے باوجود قرۃ العین حیدر اور نہ انتظار حسین، اس انداز کے پیروکاروں کی انگلی پکڑ کر اس حد تک جانا ہرگز پسند نہ کرتے۔ بیانیہ کی نئی شکلوں سے ان کی دل چسپی برقرار رہی مگر "ناول کی موت" ان کے لیے سنجیدہ یا

قابل بحث موضوع نہیں بنا، اس لیے کہ ان دونوں ادیبوں نے اس دور کے بعد ناول نگاری کو نئے جوش و جذبے کے ساتھ اپنایا۔

''نئی صحافت'' کے اس بلند بانگ دعوے کو موضوع کی دل کشی اور انداز بیان کے بے تکلفی سے بھی بڑھ کر جس بات سے تقویت ملی وہ افسانوی ادب کی اس وقت کی صورت حال ہے۔ ٹام وولف نے افسانہ / ناول نگاروں کو obtuse قرار دیتے ہوئے، ان کی تصویر کشی یوں کی:

fiction writers, Currently, are busy running backward, skipping and screaming, in to a begonia patch that I call Neo-Fabulism.

تقریباً اسی دور میں اردو افسانہ بھی کروٹ بدل رہا تھا اور واقعیت پسندی کے مروّج اسلوب سے اجتناب کی صورتیں سامنے آنے لگی تھیں۔ جلد ہی انتظار حسین کے اسلوب میں بھی بڑی واشگاف تبدیلی آنے والی تھی۔ ان کے ہاں افسانے سے وفاداری بشرطِ استواری قائم رہی اور ٹام وولف والی صورت حال نہیں ممکن ہوسکی جہاں اس نے نئی صحافت کے فروغ کا سبب افسانے کی پسپائی کو قرار دیتے ہوئے یہ تک کہہ ڈالا کہ اس وقت امریکا میں جو بہترین ادب لکھا جارہا ہے، وہی غیر افسانوی ادب ہے جس پر نئی صحافت کا لیبل چسپاں کیا گیا ہے۔ انتظار حسین کی کالم نگاری کے انداز کو پرانا سمجھا جائے یا نیا، اس کی وجہ سے ادب اپنے مرتبے سے معزول نہیں ہوتا۔

نئی صحافت اور ٹام وولف کا حوالہ اس لیے خاص طور پر مفید معلوم ہوا کہ محولہ بیان کو ذہن میں رکھ کر ابتدائی دور کے وہ کالم پڑھیے جو ''قطرے میں دریا'' میں شامل ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انتظار حسین لاشعوری طور پر ''نئی صحافت'' کے قریب پہنچ گئے ہیں اور اس کے طریقے سے اپنا اسلوب وضع کر رہے ہیں۔ یوں اپنی افسانویت کو داؤ پر لگائے بغیر ان کی کالم نگاری میں چوکھا رنگ آ گیا۔

انتظار حسین کو بڑی آسانی کے ساتھ بدلتی ہوئی شہری اور ادبی تہذیب کا اہم وقائع نگار قرار دیا جاسکتا ہے، ان کالموں کی بنیاد پر جو وہ مختلف موضوعات پر باقاعدگی کے ساتھ لکھتے رہے ہیں۔ یہ کالم ان کی تحریری زندگی کی مستقل مصروفیت رہے ہیں اور اس اس زندگی کا خاصہ بڑا حصہ ان کے لکھنے میں صرف ہوا ہوگا۔ ان کا مصنف کی ادبی قدر و منزلت کا جزو سمجھ کر دیکھنے کے بجائے اگر ایک علیحدہ سرگرمی کے طور پر دیکھا جائے تو ان کی نوعیت اور ماہیت زیادہ بہتر طور پر اُبھر کر سامنے آسکے گی اور تب اندازہ ہوگا کہ یہ بکھرے ہوئے اور کچھ مجتمع کالم مل کر ایک وسیع سرمائے کی حیثیت رکھتے ہیں جو انفرادی اہمیت بھی رکھتا ہے اور ایک وقیع، مفصل دستاویز کی سی بھی جس کے دفتر میں وقت کے ساتھ مزید ورق جڑتے جاتے ہیں اور ہر ورق ایک الگ احوال سُناتا ہے۔ گویا یہ کالم نہیں، شجرِ حیات کے برگ و بار ہیں۔

انتظار حسین نے اپنے کالموں کے لیے جو عمومی ڈھانچہ اختراع کیا، وہ انگریزی کے vignette یا اسکیچ sketch سے قریب کی چیز ہے۔ امرِ واقعہ کا بے کم و کاست بیان اس کا مقصد نہیں ہے، اس لیے ان کالموں کو رپورٹ یا واقعاتی کارروائی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ واقعات کے بیان سے زیادہ اس میں واقعے کے بارے میں رائے اور اس پر تبصرہ شامل ہیں۔ کالم لکھنے والا کسی واقعے کو اپنے تاثرات کے محرک کے طور پر کام میں لاتا ہے اور اس آغاز کے بعد اپنے تاثرات کو سلسلہ وار بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ چوں کہ اس پر تجزیے یا نتیجہ اخذ کرنے کی ذمہ داری نہیں ہے (یہ آزادی بھی اس نے خود اپنے لیے

فراہم کی ہے) اس لیے یہ سلسلہ آزاد تلازمۂ خیال یا شعور کی رو کی طرح رواں بھی رہ سکتا ہے۔ مکمل محاکے سے زیادہ اس کے لیے دل چسپ ہونا اور کسی کاٹ دار فقرے کے ساتھ انجام پذیر ہونا زیادہ اہم خیال کیے جاتے ہیں۔

جو عنصر انتظار حسین کے کالموں کو دوسرے کالم نگاروں سے ممتاز کرتا ہے، وہ ان کا اسلوب بیان ہے۔ بامحاورہ زبان، ادبی چاشنی اور اشعار کا برمحل استعمال ان کے کالم کو اس کا خاص ذائقہ عطا کرتے ہیں۔ وہ گمبھیر اور ادبیت زدہ انداز سے بالعموم پرہیز کرتے ہیں اور سادگی کے ساتھ بیان میں بے تکلفی کے قائل ہیں۔ اسی لیے ان کی نثر میں اہتمام سے زیادہ روانی اور تصنع کے بجائے فطری بہاؤ کا احساس پیدا ہو جاتا ہے۔ وہ اپنی نپی تلی اور واضح رائے کو نفسِ مضمون میں داخل کر دیتے ہیں۔ اس طرح فکشن لکھنے والے کا خاص نقطۂ نظر تمام واقعات، تاثرات، رائے زنی اور اسلوب بیان کو مجتمع کر کے وہ مخصوص شکل صورت عطا کر دیتا ہے جس کے توسط سے کالم پہچانا جاتا ہے۔ کہنہ مشق اور منجھے ہوئے افسانہ نگار نے یہاں کالم نگار کو کمک بہم پہنچائی ہے اور اسی کی مدد سے اپنے اسلوب و بیان کا سکہ جمایا ہے۔ لیکن وہ افسانہ نگار کی طرح معروضیت برتتے ہیں اور نہ واقعات کو اوّلیت دیتے ہیں۔ بعض جگہ تو وہ واقعات کو suspended animation میں بالائے طاق رکھ کر باتیں کیے جا رہے ہیں کیونکہ یہ فن کہانی سنانے کے بجائے باتیں بنانے سے زیادہ قریب ہے۔

بادی النظر میں یہ کالم ادب و فن کی دنیا کے چھوٹے بڑے واقعات کا احوال ہیں، وہ واقعات جو بڑی حد تک تقریبوں پر منحصر ہیں اور ان تقریبات میں دیے جانے والے بیانات، وہاں آپس کی گفتگو یا پھر وہ بات چیت جو ادبی تقریبات سے باہر نکل کر ہوتی ہے، جس میں آپس کے گلے شکوے اور رنجشیں بھی ہیں اور وہ شکایات بھی جو سب کا درد مشترک ہیں۔ انتظار حسین نے طریقہ یہ اپنایا ہے کہ وہ بڑے issues پر براہ راست بات نہیں کرتے ___ قومی کلچر، ماضی کا ورثہ، زبان کی تبدیلیاں، ثقافتی مظاہر میں تبدیلی، سیاسی معاملات، ترقی پسند تحریک کا عروج و زوال۔ بلکہ ان معاملات پر اپنی رائے کو کمال مہارت کے ساتھ چھوٹی چھوٹی باتوں اور چند فقروں میں سمیٹ لیتے ہیں۔ اس طرح وہ وعظ و نصائح سے بچ نکلتے ہیں اور سیاسی یا سماجی خطابت کی نوبت بھی نہیں آتی۔ جو بات کہنے کی ہوتی ہے وہ چند جزئیات یا تفصیل میں سمٹ آتی ہے۔ اس انداز پر یکونہ کچھ اثر چیخوف کے طرز نگارش کا ضرور پڑا ہے جو بڑی سے بڑی بات کہنے کے لیے کسی معمولی تفصیل کو ابھار کرتا ہے۔

''قطرے میں دریا'' میں ۲۰ راپریل ۱۹۷۶ء کا کالم شامل ہے جس کا نام ہے ''روٹی سے روٹی گھر تک۔'' اس کالم میں واقعہ اتنا سا ہے کہ پکی پکائی روٹی ملنے لگی، اس کے بعد روٹی گھر کے نام سے لاہور میں طعام خانہ قائم کر دیا گیا جس کا افتتاح وزیر اعلیٰ پنجاب نے کیا۔ اس ایک روٹی کے تعارف سے کیا عمل شروع ہوا، وہ پڑھنے کے لائق ہے کہ روٹی کی بات کہاں تک پہنچی۔

''سو صاحبو پکی پکائی روٹی محض حرفِ آغاز تھی۔ اصلی مال اب آیا ہے۔ روٹی گھر کے ساتھ ہم ایک نئے عہد میں داخل ہو رہے ہیں۔ وہ عہد جو ہمیں توے چولہے سے، سل بٹے سے، پھکنی چمٹے سے، تھال پرات سے، پیاز لہسن سے، دھنیا ہلدی سے اور اورک سے بس یوں سمجھو کہ باورچی خانہ کے سارے کھڑاک سے بے نیاز کر دے گا۔ ہم دونوں وقت پکا پکایا سالن روٹی کھائیں گے اور جدید آدمی بن جائیں گے اور آئندہ بننے والی عمارتوں سے باورچی خانہ غائب ہو جائے گا۔۔۔''[۵۱]

باورچی خانے کے سارے لوازمات گنواتے چلے جاتے ہیں کہ اب ان کو خطرہ لاحق ہو گیا ہے اور تبدیلی کا عمل در پیش

ہے جو ان کو جڑ سے اکھاڑ پھینکے گا۔ تبدیلی کے اس ناگزیر عمل میں وہ صرف ان چیزوں کو گنواتے ہیں جو رخصت ہوئی چلی جاری ہے۔ لیکن طنز کی کاٹ اس وقت ظاہر ہوتی ہے جب وہ سرکاری اہتمام سے متعارف کیے جانے والے "روٹی گھر" کا ذکر کرتے ہیں جہاں قیمتیں ہوش ربا ہیں اور طبقاتی تفریق کو پوری آب و تاب کے ساتھ برقرار رکھے ہوئے ہیں۔

"روٹی گھر میں یاروں کے لیے ران دم مخت سے لے کر شاہی دال ماش تک انواع و اقسام کے کھانے اور ہمارے لیے خالی دال روٹی۔

مطلب یہ کہ جیسا منہ ویسی چپیڑ۔ روٹی گھر اسی بنیاد پر قائم ہوا ہے۔ ٹھاٹ باٹ والوں کے لیے ٹھاٹ باٹ کے کھانے، ہمارے تمہارے لیے دال روٹی۔۔۔"

موضوع چاہے بڑا ہو یا چھوٹا، وہ اس کو significant detail کے اندر سمیٹ لیتے ہیں۔ ان کالموں کی کامیابی میں موضوع کے بارے میں اس معنی خیز اور تفصیلات پر مبنی اپروچ کے ساتھ ساتھ اسلوب بیان کا بھی بہت عمل دخل ہے۔ وہ بالعموم ہاتھ ہلکا رکھ کر لکھتے ہیں۔ ان کا انداز شگفتہ ہے جو عام پڑھنے والوں کو بوجھل یا ثقیل معلوم نہیں ہوتا لیکن وہ جان دار اور کاٹ دار فقروں سے اپنا مفہوم واضح کر دیتے ہیں۔ ان کے طنز کا وار خاصا کارگر ہوتا ہے، خاص طور پر جب وہ کسی نہ کسی humbug کی debunking کرنے پر آمادہ ہو جائیں، جن کے بڑے بڑے الفاظ کھوکھلے ثابت ہوتے ہیں اور بس ایک آدھ ضرب سے لگنے سے ہی ٹوٹ پھوٹ کر بکھر جاتے ہیں۔ مگر دلچسپ بات ہے کہ پھر بھی وہ اپنی مخک ظرفی کا نقش نہیں بناتے، سارا کام ایک خوش مزاج اور خوش باش دل بستگی کے ساتھ پورا ہوتا ہے۔ "ادبی یتیموں کے والی جمیل الدین عالی" کے عنوان سے ایک کالم "قطرے میں دریا" میں شامل ہے۔ اس میں جمیل الدین عالی کے ایک اخباری بیان نے ان کو یہ موقع فراہم کیا ہے:

"یوں تو عالی صاحب کا یہ پورا وعظ ہی کام کی چیز ہے۔ مگر ایک بیان تو ایسا ہے کہ طبیعت پھڑک گئی۔ فرماتے ہیں کہ "اگر کوئی ایک یتیم کی پرورش کرے تو وہ ایک صرف شاعر سے زیادہ بہتر آدمی ہے۔" اور ہم آپ تو جانتے ہی ہیں کہ عالی صاحب دنیائے ادب کے یتیموں کی کس تندہی سے پرورش کرتے رہے ہیں۔ ایک زمانہ تھا کہ وہ صرف غزل اور دوہے کہتے تھے لیکن پھر انھوں نے بہتر آدمی بننے کی ٹھانی۔ شعر و شاعری کو طاق میں رکھا اور گلڈ قائم کر کے ادب کے یتامیٰ و مساکین کو اکٹھا کیا۔ پاکستان رائٹرز گلڈ کیا تھا پاکستانی ادب کا یتیم خانہ تھا اور سچی بات تو یہ ہے کہ پاکستان میں معذور ادیبوں کا مسئلہ سب سے پہلے گلڈ کے قیام کے ساتھ ہی پیدا ہوا تھا۔ معذور ادیبوں کے فنڈ کے قیام کے ساتھ ہی ساتھ معذور ادیبوں کی گنتی بڑھتی چلی گئی بلکہ اس زمانے میں تو یوں لگتا تھا کہ پاکستان کے سب ہی ادیب معذور ادیب ہیں۔"[۸]

اس پر اکتفا نہیں۔ وہ انگریزی محاورے میں چھری کو گھماتے رہتے ہیں:

"عالی صاحب نے کیسے پتے کی بات کہی کہ ماؤزے تنگ صرف شعر کہتے رہتے تو چین کو آزاد نہ کرپاتے۔ عالی صاحب بھی اگر صرف شعر کہتے رہتے تو رائٹرز گلڈ قائم نہ کر پاتے۔ انھوں نے اپنی شاعری پر جوان کے زمانہ جاہلیت کی یادگار ہے تین حرف بھیج کر رائٹرز گلڈ قائم کیا اور معذور ادیبوں کے لیڈر بن گئے۔۔۔"[۹]

انداز بیان کی خوبی یہ ہے کہ تیغ تیز اور صید بسمل کی گردن دونوں ایک دوسرے کے لیے عین مناسب معلوم ہو رہی

ہیں۔ فقرے کا وار تیکھا ہے لیکن لہجہ کہیں بلند نہیں ہوتا۔ وہ چٹکی لینے کے قائل ہیں، دشنام کے قائل نہیں۔ وہ بنڈیا ڈوئی کی بات بھی اسی تن دہی سے کرتے ہیں جتنی جمیل الدین عالی اور رائٹرز گلڈ کی۔ البتہ مال روڈ اور لاہور کی چڑیوں، درختوں کی بات کرتے ہوئے ان کے انداز میں میتھیو آرنلڈ والیhigh seriousness آجاتی ہے۔ اور کالم تنقید حیات کے زمرے میں داخل ہونے لگتا ہے۔

طنز کا رخ صرف دوسروں کی طرف نہیں ہوتا بلکہ بعض اوقات وہ اپنے اوپر بھی ہنستے ہیں۔ ایک دانستہ self-mockery ان کے مزاج کے خاص رنگوں میں سے ہے اور جہاں ایک طرف اس بات کو ظاہر کرتی ہے کہ وہ اپنے اوپر ہنسنے کا حوصلہ رکھتے ہیں، وہاں ان کی شگفتگی کا خاص مظہر ہے جو ان کی بعض تفصیلی تحریروں میں ظاہر ہوا ہے۔ حلقہ ارباب ذوق کے حوالے سے کسی کالم نگار نے ان کو مشورہ دیا کہ اپنے حلقے کو الگ کر لیں اور یہ بھی لکھ دیا کہ ''انتظار حسین اور کشور ناہید والے حلقے کو حجرۂ انتظار یا حجرۂ ناہید کہا جا سکتا ہے۔''

اس اعتراض کا جواب انتظار حسین نے اپنے کالم میں دیا ہے، کشور ناہید کے حوالے سے بھی اور اپنے حوالے سے بھی:

''ناظرین کرام کو خوب معلوم ہے کہ آج کل ہمارا کسی حلقے میں کوئی حجرہ نہیں ہے اور جب تھا بھی تو ہمارا حجرہ کشور ناہید کے حجرے سے ذرا الگ تھلگ ہی تھا۔ کشور ناہید کا جو بھی حجرہ ہو وہ انہیں کا حجرہ ہوگا۔ کوئی نامحرم اس میں کیسے داخل ہو سکتا ہے۔ عالی رضوی صاحب کو اگر ہمارے حوالے سے ہی کسی حلقے کا نام رکھنا مقصود ہے تو بھی حجرۂ انتظار نام غلط فہمی ہی پیدا کرے گا۔ یار لوگ یہی سمجھیں گے کہ حلقہ ارباب ذوق میں کوئی ویٹنگ روم قائم ہو گیا ہے۔ ویسے بھی ہم سے نسبت رکھ کر یار کیا پائیں گے۔ انتظار ہی انتظار میں عمر گزر جائے گی۔۔۔''

ان کا یہ انداز اس لحاظ سے اور بھی منفرد نظر آتا ہے کہ کالم نگاری کی عام روش میں بلند آہنگی اور خطیبانہ لہجہ زیادہ نظر آتا ہے جو اپنے برخود غلط رویوں پر بھی پردہ ڈالے رکھتا ہے۔ مزاحیہ کالم نہ لکھتے ہوئے بھی انتظار حسین مزاح سے خوب کام لیتے ہیں اور طنز پر آ جائیں تو کالم کا رنگ تیکھا ہو جاتا ہے۔

الگ الگ کالموں میں اسلوب کی یکسانیت کے باوجود تنوع نظر آتا ہے اور اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ بعض کالم تند و تیز ہیں، بعض ہلکے۔ انفرادی رنگوں سے قطع نظر یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ کالم کی اشاعت تو اخباری واقعہ تھا۔ رات گئی رات کی بات گئی۔ اب کتاب کی حیثیت سے ان کی کیا اہمیت ہے اور مجموعی طور پر ان سے کیسی تصویر بنتی ہے۔ انتظار حسین کو جاتک کتھاؤں سے غیر معمولی شغف رہا ہے۔ مجھے ایسا لگتا ہے کہ یہ کالم بھی اپنی اپنی جگہ ایک الگ جاتک کا سلسلہ ہیں اور ان سب کو ملا کر پڑھا جائے تو یہ ایک ساتھ جڑ کر جنم کہانی بن جاتے ہیں، مظفر علی سید کی پسندیدہ اصطلاح میں circular novel، ایسا ناول جو ناول بھی نہیں ہے۔ ان کالموں سے مرتب ہونے والی اجتماعی تصویر پر سہیل احمد خان کو ایک ناول نگار کا حوالہ یاد آتا ہے، اور وہ ہے رتن ناتھ سرشار۔ وہ لکھتے ہیں:

''انتظار حسین کو مرقع نگاری میں کمال حاصل ہے۔ خاص طور پر مجمعوں کی تصویر کشی ہیں، اس سلسلے میں کہیں کہیں سرشار کی سی بصیرت پیدا ہو جاتی ہے۔ طنز اور بامعنی ظرافت کے ساتھ ساتھ ایک اور انفرادیت اس کے اسلوب میں داستانی نثر کی آمیزش ہے۔ یہ انداز تحریر بھی دراصل محض دل لگی کے لیے نہیں مذکورہ تہذیبی انداز نظر کا حصہ ہے۔۔۔''

خود مصنف نے ''ذرے ذرے حرف'' کے پیش لفظ میں انتباہ کر دیا ہے کہ وہ کالم کو ادب پارہ بنانے کے ''خبط میں بھی

گرفتار" نہیں ہوئے۔ اس کے باوجود ان کے کالم میں ادبی چاشنی شامل ہو جاتی ہے اور ان کی مجموعی افادیت بھی آخری تجزیے میں ادبی نہرتی ہے۔ سہیل احمد خان نے مذکورہ مضمون میں یہ تسلیم کیا تھا کہ اس طرح کے کالموں میں "چارلز ڈکنز کے ناولوں کی وسیع کائنات کی طرح شہر کی مربوط داستان" نہیں ابھر سکتی۔ لیکن اس کے بجائے جو کیفیت سامنے آتی ہے وہ اور وضع کی ہے۔

"یہ چھوٹی چھوٹی تصویریں مل کر ایک مجموعی تاثر بناتی ہیں اور تہذیب کے بکھرنے کی داستان کہتی ہیں۔۔۔" [11]

ایک شہر کا قصہ جو اپنے اندر ادب و تہذیب کے نہ جانے کتنے مقامات سمیٹے ہوئے ہے اور بکھرنے پر آمادہ ہوتا ہے تو پوری قومی زندگی کا شیرازہ بکھرتا دکھائی دیتا ہے۔ پاکستان کی قومی زندگی کی داستان شاید ہی کسی اور کتاب سے مرحلہ در مرحلہ اس طرح واضح ہوتی ہو جتنی کہ کالموں کے ان مجموعوں سے۔

انتظار حسین کی صحافتی زندگی کا ایک نیا دور روزنامہ "ایکسپریس" میں کالم نگاری سے عبارت ہے جہاں ان کا کالم "بندگی نامہ" کے عنوان سے ہفتے میں دو دن شائع ہوتا تھا۔ اس اخبار میں ان کا پہلا کالم ۳ دسمبر ۲۰۱۰ء کو شائع ہوا۔ یہ کالم روزنامہ "ڈان" کے ہفتہ وار انگریزی کالم کے ساتھ چلتا رہا مگر اس سے مختلف نہج پر۔ "بندگی نامہ" پچھلے کالموں سے اس طرح مختلف ہے کہ اس کا محور ادبی محفلیں اور ادیبوں کے معاملات نہیں رہے۔ ادب کا مرکزی حوالہ تو موجود ہے لیکن اس کے ساتھ شہری زندگی کے مسائل اور قومی معاملات بھی نمایاں ہیں۔ چوں کہ یہ کالم جس اخبار میں شائع ہوتا ہے، وہ لاہور کے علاوہ دوسرے شہروں سے بھی شائع ہوتا ہے اس لیے اس میں قومی معاملات کا حوالہ پہلے کی نسبت زیادہ ہے۔ بعض کالموں میں ایسے معاملات کے بارے میں بہت کھل کر رائے ظاہر کی گئی ہے، جیسے سیاسی رہنماؤں کی بوکھلاہٹ، ادبی اداروں کی بے عملی، شہروں میں بدامنی اور قانون شکنی کی وارداتیں وغیرہ۔ اس سلسلے میں عجائب گھر میں مہاتما بدھ کے مجسمے کو گزند اور ملالہ یوسف زئی کی ایک تقریر کے حوالے سے کتاب اور قلم کی اہمیت پر کالم خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

ان کالموں کا سلسلہ آخر تک جاری رہا لیکن ان کا کوئی انتخاب ابھی تک سامنے نہیں آیا۔ یہ بھی انتظار حسین کی ان کتابوں میں سے ایک ہے جس کی آمد خوش آئند ثابت ہوگی۔

اپنے نقادوں کی رائے کے برخلاف چلتے ہوئے انتظار حسین نے کالم نگاری کو "سیٹھ کا مال" قرار دے کر ایک طرف افطار کر پھینک نہیں دیا بلکہ ان کالموں میں سے انتخاب کر کے چند مجموعے بھی شائع کیے۔ مختلف ادوار کے کالموں کے یہ مجموعے اپنی جگہ بہت افادیت رکھتے ہیں لیکن بعض اعتبار سے پوری طرح اطمینان بخش نہیں ہیں۔ یعنی مصنف نے اپنی ذاتی پسند ناپسند کی بناء پر انتخاب کیا ہے۔ اس کے باوجود ان کالموں کو سلسلہ وار پڑھا جائے اور ان مجموعوں کو ترتیب میں رکھ کر دیکھا جائے تو ان کا ایک نیا رُخ سامنے آتا ہے اور یہ ایسے تہذیبی مرقع کے طور پر ابھرتے ہیں جس میں ایک پورا زمانہ اپنے دانش وروں، ادیبوں، شاعروں، مصوروں اور فن کاروں کی چلتی پھرتی اور بولتی تصویروں کے ذریعے سامنے آجاتا ہے۔ انتظار حسین چوں کہ نثر میں ایک خاص اور شیفتہ اسلوب رکھتے ہیں جس کا لطف ان کے بعض معاملات پر اپنی رائے کو وہ بار بار دہراتے ہیں یہاں تک کہ ان کے مستقل پڑھنے والوں کو تکرار کی شکایت ہونے لگتی ہے اور ان کا

روّیہ predictable معلوم ہونے لگتا ہے۔ اسلوب کے ساتھ ساتھ موضوع کے برتاؤ کے لحاظ سے دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا زاویہ نظر بھی بدلتا رہا ہے اور اپروچ بھی۔ چناں چہ ''مشرق'' میں ''شہرنامہ'' کے عنوان سے قلم بند کیے جانے والے کالم ادبی سرگرمی سے زیادہ قریب ہیں۔ ان میں ادیبوں کی مصروفیات اور ان کے سروکار دل چسپ پیرائے میں بیان کردیے گئے ہیں۔ یہ رنگ بہت دن چلا لیکن ''قصّہ کوتاہ'' والے کالموں میں ملی جلی کیفیت ہے کہ اس میں ادیبوں کی سرگرمی کے علاوہ تہذیبی معاملات نمایاں ہوگئے ہیں۔ شخصیات پر توجہ بڑھ کر حالات پر توجہ بنتی جارہی ہے اور یہ معاملہ ''بندگی نامہ'' میں اور بھی نکھر گیا ہے جہاں افراد اور ان کے معاملات کا ذکر آتا بھی ہے تو تہذیبی نمائندگی کے حوالے سے۔ ''شہرنامہ'' میں چھوٹے چھوٹے مشاہدے تھے جن سے سماجی تبدیلیوں کا اندازہ ہوتا تھا۔ اب ان تبدیلیوں کا احساس اپنے اندر سہا دینے والا انداز رکھتا ہے۔ ایک کے بعد ایک فکری اور تہذیبی بحران کی نشان دہی ہوتی ہے اور ایسے سارے معاملات سے ارباب سیاست کی بے خبری یا بے نیازی کا اندازہ ہوتا ہے، چاہے وہ لاہور میں پتنگ اڑانے اور بسنت منانے پر پابندی ہو یا سوات میں لڑکیوں کے اسکول جلائے جانے پر احتجاج کے کلمے ہوں۔ یوں یہ تمام کالم پاکستان میں تیزی سے بدلتے ہوئے تہذیبی معاملات اور ایک ایسے نا ختم بحران کی علامت بھی ہیں جو کھل کر برسنے کے بجائے ایسی چھوٹی چھوٹی نشانیوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ اس بحران کے اندر رہتے ہوئے، پاکستان کے شاید ہی ایسی کسی اور ادیب نے معنی خیز تفصیلات Significant کے ذریعے سے اس بحران کی وقوع نویسی کی ہو جیسے انتظار حسین نے کی ہے۔ یہ ان کی صحافیانہ تحریروں کا خاص وصف ہے اور ان کے ادبی سرمائے سے بہت مختلف۔

''شہرنامہ'' کے کالموں کا محور و مرکز لاہور شہر اور اس کی سرگرمیاں رہی ہیں۔ تاہم لاہور کا حوالہ یہاں محدود یا parochial نہیں بننے پاتا۔ بلکہ لاہور ایسا جہان صغیر (microcousm) معلوم ہوتا ہے کہ جہاں پاکستان کے تہذیبی معاملات کا پورا عکس سمٹا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس نقطۂ نظر میں قدرے وسعت ''قصّہ کوتاہ'' کے کالموں میں آجاتی ہے جہاں لاہور پر ساری توجہ مرکوز رہنے کی پابندی نہیں لیکن بہرحال یہ شہر اور اس کی بدلتی ہوئی فضا مصنف کو پرواز کے لیے افلاک فراہم کرتی ہے، فلک جو نظر کا دھوکا بھی ہے اور پرواز کی حدبندی کا نشان بھی۔ سیر کے واسطے تھوڑی اور فضا ''بندگی نامہ'' میں مل جاتی ہے جہاں وہ لاہور میں بیٹھ کر لکھنے کی وجہ سے شہر کے موسم اور مزاج کو کل نظر رکھتے ہیں مگر دلی، اسلام آباد اور کراچی کا ذکر بھی کسی سفر یا کسی تقریب کے حوالے سے آجاتا ہے۔ اسی دوران دوستوں کی تعزیت، کسی اہم کتاب کی اشاعت یا کسی ادارے کی زبوں حالی بھی ان کو قلم اٹھانے پر اکساتی ہے۔ یوں کالم کا رنگ بھی بدلتا رہتا ہے اور وہ زاویے بدل کر بھی اپنے موضوعات کو دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

ان کے کالم کا مرکزی حوالہ ثقافتی ہی رہتا ہے۔ ان کے حالیہ کالموں میں سے ایک (اشاعت ۷ ستمبر ۲۰۱۵ء) اس خبر کے حوالے سے لکھا گیا ہے کہ لاہور کے قصائی گدھے کا گوشت فروخت کرتے ہوئے پکڑے گئے اور ٹی وی کی خبروں میں یہ منظر دکھایا گیا کہ ذبح کیے ہوئے گدھے کا گوشت بوچڑ خانے میں پڑا ہوا ہے۔ کھانے پینے کی اشیاء میں ملاوٹ اور مضر صحت اجزاء کے بارے میں بات کرنے کے بعد وہ یونانی دیومالا کے اس اصطبل کا حوالہ بھی دیتے ہیں جو گھوڑوں کی لید سے اٹا پڑا تھا اور ہرکیولیز کو اس اصطبل کو صاف کرنے کا داستانی فریضہ سرانجام دینا پڑا ہوگا۔ یہ اصطبل ان کو اپنے دیس میں بھی نظر آتا ہے:

''اب پتہ چلا کہ ایسا ہی اصطبل ہمارے پاکستان میں بھی ہے۔ کب سے یہاں گھوڑے لید کیے جا رہے تھے.....''[12]

کاٹ دار سیاسی حوالہ آناً فاناً چمک کر جگنو کی طرح غائب ہو جاتا ہے۔ لیکن آخر میں جو حوالہ ابھر کر آتا ہے، وہ ثقافتی رنگ سے وابستہ ہے اور اسی نکتے پر کالم اپنے اختتام کو پہنچتا ہے:

''سچ پوچھو تو چٹور پن کی تہذیب اس وقت بحران سے دوچار ہے.....''[13]

گویا وہ اس خبر کی تہہ میں موجود معاملے کو صحت عامہ کے مسئلے، پالیسی کے نقائص، قانون اور governance کے تناظر میں نہیں بلکہ کھانے پینے کے معاملے کے طور پر دیکھ رہے ہیں جو ان کے حساب سے کلچر کا بہت اہم حوالہ ہے۔ اور اسی حوالے سے ان کے لیے دل چسپی کا باعث۔

گمبیر سے گمبیر موضوع کو بھی وہ سبک اور شیریں انداز میں بیان کر دیتے ہیں۔ اس کی وجہ سے کالم میں ایک لطف اور شگفتگی پیدا ہو جاتی ہے۔ بعض دفعہ یہ شگفتگی اس لیے بھی حیران کرتی ہے کہ اس کے پیچھے کوئی تکلیف دہ یا الم ناک صورت حال موجود ہوتی ہے جو شگفتہ انداز بیان کی وجہ سے اور بھی زیادہ الم ناک معلوم ہوتی ہے۔ کرشن چندر کی جو درگت ان کے ایک عقیدت مند کے ہاتھوں بنی ہے اور جس طرح زبردستی ان کو دائرہ اسلام میں داخل کیا جاتا ہے بلکہ اس سے بھی زیادہ، ان کو فی الاصل مسلمان ثابت کرنے کی جو کوشش ادبی تنقید کے نام پر واقع ہوتی ہے، وہ اس کا بیان اپنے کالم میں بڑی محمد کیے ساتھ کرتے ہیں۔ کرشن چندر کے حوالے سے منعقدہ تقریب میں سے ایک محقق کی کتاب کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''ویسے اس تحقیق کو پڑھتے ہوئے ہمیں یوں لگا کہ محقق کو کرشن چندر کے افسانوں سے بڑھ کر اس میں دل چسپی ہے کہ کرشن چندر نے قبول اسلام کر لیا تھا۔ اس شوق میں انھوں نے کرشن چندر کے بچپن سے یہ کھوج لگانا شروع کیا کہ اسلام سے ان کا لگاؤ ماں کی گود سے اُترنے کے بعد ہی کس کس رنگ سے ظاہر ہونا شروع ہو گیا تھا۔ پھر انھوں نے افسانوں کے کرداروں کی چھان پھٹک شروع کر دی کہ ان میں کتنے ہندو ہیں اور کتنے مسلمان۔ پھر مسلمان کرداروں کا ہندو کرداروں سے موازنہ کرتے ہوئے وہ یہ دیکھ کر کتنے خوش ہوئے ہیں کہ مسلمان کردار ہندو کرداروں پر غالب ہیں۔ یوں اس ساری تحقیق میں افسانہ نگار پیچھے رہ جاتا ہے۔ کرشن چندر کی انفرادیت اور عظمت محقق کو اس میں نظر آتی ہے کہ وہ بحمداللہ مشرف بہ اسلام ہو گئے تھے.....''[14]

اس تذکرے کو وہ بڑے منجھے ہوئے نکتے کی طرف اسی بے تکلف اور ہلکے پھلکے انداز میں لے کر آتے ہیں:

''ویسے اکثر دیکھا گیا ہے کہ اگر غیر مذہب کا کوئی بھلا مانس اسلام سے شغف رکھتا ہے تو یہ لازم تو نہیں ہے کہ وہ مسلمان بھی ہو جائے۔ اسے اس کی روشن خیالی کہیے یا انٹلیکچول شغف کہ وہ اس کو جس کا وہ حلقہ بگوش نہیں ہے سمجھنے کی کوشش کر رہا ہے اور اس سے متاثر بھی ہے۔ ہم آخر اسے اسی حیثیت میں قبول کیوں نہیں کر لیتے ہیں۔ ہمیں اصرار ہوتا ہے کہ وہ جب اسلام کے بارے میں اچھی رائے رکھتا ہے تو مسلمان ہو کیوں نہیں جاتا۔ ارے اگر وہ مسلمان ہو جائے تو وہی مثل ہوگی کہ ہر چہ در کان نمک رفت نمک شد۔ جیسے ہم مسلمان ہیں ویسا ہی مسلمان وہ بھی ہو جائے گا۔ یعنی بس ایک عدد کا اضافہ ہی ہوگا۔ اور کیا ہوگا۔''[15]

ادبی تحقیق کی کتاب میں طریقہ کار کی کم زوری کی نشان دہی کرتے ہوئے وہ تہذیبی ابتلاء کے ان شواہد کی طرف

اس خوبی کے ساتھ آ جاتے ہیں کہ اندازہ نہیں ہونے پاتا بات کا رُخ کس طرف جا رہا ہے اور یہی بات ادبی سیاق کے بغیر براہ راست بیان کی جاتی تو بہت سے لوگوں کو شاق گزرتی اور تیوریوں پر بل پڑ جاتے۔ مگر انتظار حسین نے اپنے انداز میں لکھ کر اس بات کو ہنستے کھیلتے کہہ دیا اور بات بھی پوری ہوگئی۔ یہ ان کے کالم کا خاص مزاج اور رنگ ہے۔

شگفتگی اور بے تکلفی کا یہی انداز اس کالم میں بھی نمایاں ہے جو اس تقریب سے لکھا گیا ہے کہ مشہور شاعر (اور کالم نگار) امجد اسلام امجد کی شاعری کا ایک مجموعہ اطالوی زبان میں بھی شائع ہوگیا۔

پورے کالم میں نہ تو آواز اونچی ہوتی ہے نہ لہجے میں کوئی شکایت یا تلخی آتی ہے۔ اپنی بات اسی طرح ہنستے کھیلتے کہہ جاتے ہیں کہ بات بھی پوری ہو جائے اور ناگواری کا احساس بھی نہ ہو۔

اس کے برخلاف بعض کالموں میں سنجیدگی غالب ہے۔ خاص طور پر وہ کالم جو کسی اہل قلم دوست کی موت کے بعد لکھے گئے ہیں۔ ان میں سے خاص طور پر شہزاد احمد اور محبوب خزاں کے بارے میں لکھے جانے والے کالم مکمل تعزیت نامے کی حیثیت رکھتے ہیں کہ اپنے موضوع کو وہ شخصی حوالے سے ضرور دیکھتے ہیں مگر جذباتیت کے انداز میں نہیں۔ اس کے بجائے مرحوم کے ادبی کام کے بارے میں مختصر مگر جامع تجزیہ بھی فراہم کر دیتے ہیں۔ ہمیں یہ احساس زیاں بھی ہونے لگتا ہے کہ اس شاعر یا ادیب کے اُٹھ جانے سے ادبی سطح پر کیا نقصان ہوا اور اس لیے فضا کیسی معلوم ہو رہی ہے۔ یوں یہ کالم اختصار کے ساتھ جامعیت بھی رکھتے ہیں، اور اسی انداز میں موضوع بننے والی صورت حال پر گفتگو کی طرح تبصرہ کرتے چلے جاتے ہیں۔

ثقافتی حوالوں پر ارتکاز ان کالموں کی ایک اور خصوصیت میں ظاہر ہوتا ہے، اور وہ ہے شعری حوالوں کی کثرت۔ ''ایکسپریس'' کے حالیہ کالموں میں شاید ہی کوئی کالم ایسا ہو جس میں برجستہ مصرعہ یا پورا شعر یاد نہ آیا ہو۔ برجستہ اشعار پڑھنا اور موقع بموقع ان کا حوالہ دینا، ماضی قریب تک، صاحب ذوق اور تعلیم یافتہ ہونے کی نشانی سمجھا جاتا رہا ہے اور گفتگو میں لطف اندوزی کا ذریعہ۔ انتظار حسین کے کالموں میں یہ قرینہ بڑی بے تکلفی کے ساتھ موجود ہے، بات بات پر انہیں شعر یاد آتا ہے اور وہ فطری طور پر شعر یا مصرعہ کالم کا حصہ بنا کر درج کر دیتے ہیں۔ شعر درج کرنے کے لیے انہیں کوئی خاص اہتمام نہیں کرنا پڑتا بلکہ وہ یاد کا سہارا لیتے ہیں۔ یہی سہارا ان کے کالم میں اس عنصر کی جگہ بناتا ہے۔ اس اسلوب کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ بعض مرتبہ شعر کا حوالہ لگتے یا Point کو قدرے زیادہ کھینچ تان کر (Over-Stretch) مکمل ہوتا ہے۔ اسلوب کی کامیابی اس سے متاثر نہیں ہوتی اور کالم کا فوری مقصد بھی حاصل ہو جاتا ہے۔

اشعار کا یہ برمحل استعمال کالموں میں وقت کے ساتھ ساتھ بڑھا ہے۔ یہ عنصر پہلے سے موجود تھا مگر اشعار کے حوالے سے اضافہ ہوا ہے۔ پچھلے کالموں سے ملا کر دیکھا جائے تو یہ رجحان ترقی کر گیا ہے، اب وہ شعر کے بغیر بات پوری نہیں کرتے۔ ان کے حالیہ مقالے یا مضامین اس رجحان کا شکار نہیں ہیں، اشعار کا حوالہ تو وہاں بھی آتا ہے مگر کالم کے مقابلے میں کم۔ ان اشعار کو کالموں کے تسلسل میں پڑھا جائے تو یہ دل چسپ بات سامنے آتی ہے کہ ان کے پسندیدہ یا حافظے میں محفوظ اشعار (جن کے لیے اچھا ہونے کی شرط نہیں) بڑی حد تک وہی ہیں۔ ان میں اس تیزی کے ساتھ اضافہ نہیں ہوا جس کثرت سے اشعار دہرائے گئے ہیں۔ ان کے شعری حوالے واضح اور متعین ہیں اور بار بار دہرائے جانے کے باوجود ان کے لیے پرانے یا ناقابل استعمال نہیں ہوئے۔ اسی بات کو شاعری کے حوالے سے مکمل کیا جا سکتا ہے کہ شعروں کے انتخاب سے

ان کے دل کا معاملہ تو کھل جاتا ہے مگر وہ رسوا نہیں ہوتے۔

اردو میں صحافت اور اس کے بعض اہم لوازم جیسے اداریہ، کالم، فیچر اور رپورٹ انگریزی کے زیرِ اثر متعارف ہوئے لیکن ابتدائی کامیابی کے بعد ان میں تیزی کے ساتھ ترقی آئی اور پھر مقامی حالات اور قارئین کے تقاضوں کے مطابق ایک دیسی ادب میں ڈھل گئے۔ جوں جوں اخبارات کی اشاعت کا دائرہ پھیلتا گیا ان کے اثر میں بھی وسعت آتی رہی۔ کالم نگاری بھی اسی زمرے میں آتی ہے۔ کالم نگاری کے جو مختلف انداز وقت کے ساتھ نمودار ہوئے اور جو صورتیں سامنے آئیں، وہ تفصیل کے ساتھ تجزیاتی مطالعے کا تقاضہ کرتی ہیں مگر ایسا کوئی مطالعہ میرے اندازے کے مطابق سامنے نہیں آیا البتہ کالم نگاری اور اردو میں صحافت کی تاریخ پر بعض اہم کتابوں میں یہ موضوع معرضِ بحث آیا ہے۔ ڈاکٹر شفیق جالندھری نے اپنی موقع کتاب 'اردو کالم نویسی' کے پہلے باب میں 'کالم کی تعریف متعین کرتے ہوئے اسے ان ہی الفاظ میں بیان کر دیا ہے:

"جب کالم کہلانے والی تحریر یا کالم نویس کا ذکر آتا ہے تو ہمارے ذہن میں ایک خاص انداز اور رنگ ڈھنگ سے لکھی گئی تحریر یا اسے لکھنے والے کا تصور ابھرتا ہے۔۔۔۔"

گویا وہ کالم نگاری کی تعریف اسی کے الفاظ اور انداز میں بیان کر رہے ہیں جس سے بات واضح نہیں ہوتی۔ وہ خاص انداز اور رنگ ڈھنگ کیا ہے، یہ جاننے کے لیے ہمیں اس تعریف کے باہر نکلنا پڑے گا۔ وہ کالم نگاری کے لیے پہلے سے ذہن میں موجود تصور کو invoke کرتے ہیں اور بعض مشہور ناموں کی مثال دیتے ہوئے یہ کہتے ہیں:

"لیکن کالم کے لفظ سے مخصوص قسم کی تحریروں کا جو تصور ہمارے ذہن میں ابھرتا ہے اسے چند الفاظ میں بیان کر دینا آسان نہیں۔۔۔"

آگے چل کر انھوں نے وارث میر کی رائے درج کی ہے، جو اس اعتبار سے زیادہ مفید اور مکمل معلوم ہوتی ہے۔

"زندگی کے کسی شعبے میں ہونے والے کسی عمل کے متعلق قلم کار کا ہلکے پھلکے انداز میں ایسا مکمل اظہارِ خیال کالم کہلاتا ہے جو لکھنے والے کی اپنی اپروچ اور اپنے اسلوب کا مظہر ہو۔۔۔"

ڈاکٹر شفیق جالندھری کی اس کتاب میں ابتدائی حصے کے بعد 'ممتاز اردو کالم نویس' کے عنوان کے تحت تقریباً تیس کالم نگاروں کا احوال بیان کیا گیا ہے جن میں انتظار حسین شامل نہیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی نظر میں انتظار حسین ممتاز کالم نگاروں کے درجے میں نہیں آتے۔ انتظار حسین کی کالم نگاری کا قدرِ تفصیل کے ساتھ ذکر ڈاکٹر عبدالغفار کوکب کی مفید کتاب "اردو صحافت اور فکاہیہ کالم کی روایت' میں آتا ہے ہر چند کہ اس کا دائرہ فکاہی کالم تک محدود ہے۔ کالم نگاری کی مختلف تعریفیں سامنے رکھ کر اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ "یہ منفرد اسلوب رکھنے والی ایسی تحریر ہے جس سے کالم لکھنے والے کی شخصیت کی جھلک بھی ملتی ہے۔" مگر اس کے ساتھ وہ یہ بھی واضح کر دیتے ہیں کہ یہ تعریف مکمل نہیں ہے۔ تاہم انھوں نے اردو کے اہم فکاہیہ کالم نگاروں میں انتظار حسین کو شامل کیا ہے اور ان کے بارے میں تنقیدی تاثر بھی شامل کیا ہے۔

انتظار حسین کی کالم نگاری کا مختصر جائزہ جو ڈاکٹر عبدالغفار کوکب کی کتاب میں شامل ہے وہ فکاہیہ کالم کے نقطۂ نظر سے ہے اور "مشرق" کے کالموں تک محدود۔ ان کو کالم نگاری کی "طبیعت میں ٹھہراؤ اور پختگی" نمایاں نظر آتے ہیں اور وہ "زبان و بیان کی چستی اور برجستگی" کو ان کے کالموں کے لیے "پیغام زیست کا درجہ" سمجھتے ہیں۔ انھوں نے کالم نگاری کے اس اسلوب کو شاعری کے حوالے سے دیکھا ہے:

''انتظار حسین کے کالم رباعی کی طرح ہوتے ہیں۔ جس طرح رباعی کے ابتدائی تین مصرعے تعارفی ہوتے ہیں اور آخری مصرعہ زوردار ہوتا ہے اسی طرح انتظار حسین کا کالم خوش گوار انداز میں شروع ہوتا ہے پھر آہستہ آہستہ ان کا قلم موضوع کی شدت کی طرف آتا ہے اور آخر میں اپنی بات پُرزور استدلال سے منواتا ہے۔''

ظاہر ہے کہ ایسی رائے رباعی کے بارے میں کوئی مستند بیان دیتی ہے اور نہ کالم نگاری کے بارے میں۔ آگے چل کر وہ یہ کہتے ہیں کہ:

''انتظار حسین نے چوں کہ اپنے اکثر کالموں میں لاہور کی ثقافتی اور تہذیبی زندگی کا بھی ذکر کیا ہے اس لیے عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ ان کے کالموں کا دائرہ بہت محدود ہے۔۔۔''

جو رائے انہوں نے نقل کی ہے وہ اس رائے کو پوری طرح مسترد نہیں کرتے لیکن ان کالموں میں دوسرے موضوعات کی نشان دہی بھی کر دیتے ہیں۔ آگے چل کر انھوں نے مزید لکھا ہے:

''انتظار حسین کے کالم نہ تو اردو ادب کا حصہ ہیں اور نہ ہی ان کی ادبی پہچان بنے ہیں بلکہ ان کے کالم تو عموماً کسی تقریب یا مجلس کے روداد بیان کرتے ہیں۔ ہاں البتہ اگر ہم لاہور کی ادبی، ثقافتی سرگرمیوں کی تاریخ مرتب کرنا چاہیں تو یہ کالم مدد ومعاون ہو سکتے ہیں۔۔۔''

ایسا لگتا ہے کہ اس رائے کا پہلا تجزیہ فیصلہ کر لینے اور نتیجے تک پہنچ جانے کے بعد لکھا گیا ہے لیکن ایسے فیصلے کی بابت سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ اس کے پیچھے کیا کوئی تنقیدی پروسیس بھی تھا۔ یہ درست ہے کہ کالم ادبی پہچان نہیں بنے مگر مجموعی پہچان کا حصہ تو ہیں۔ پھر ان کو اردو ادب سے دیس نکالا کیوں کر دے دیا گیا؟ لاہور کی ثقافت کی عکاسی والی بات البتہ محل نظر ہے لیکن کالموں کو ایسی کسی ممکنہ تاریخ کے لیے مددگار ثابت ہونے کے بجائے ان کی اپنی حیثیت میں دیکھنا سود مند ہوگا، خاص طور پر اس حوالے سے کہ صرف محض لاہور کی مجلسی تاریخ ہی نہیں، پاکستان کے بدلتے ہوئے ثقافتی رویوں کی متحرک اور سلسلہ وار تصویر ہے۔ ڈاکٹر عبدالغفار کوکب نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''یہ کالم رپورتاژ کی طرز پر ہوتے ہیں شاید اسی لیے رپورتاژ کے تقاضوں کو مدنظر رکھتے ہوئے وہ جزئیات نگاری کا خاص خیال رکھتے ہیں۔۔۔'' ممکن ہے کہ وہ رپورٹ کا لفظ استعمال کرتے ہوئے ہچکچا رہے ہوں لیکن ذاتی تناظر کی بالادستی اور نگاہی انداز ان تحریروں کو کالم ہی قرار دینے کا سبب معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس نوع کی رائے زنی سے ان کالموں کی اساس کے بارے میں کوئی خاص بات معلوم نہیں ہونے پاتی۔

ادبی انٹرویوز اور شخصی نوعیت کے کالموں کا مجموعہ ''ملاقاتیں'' دو حصوں پر مشتمل ہے۔ مصنف نے اپنے مختصر ابتدائیے میں اس مجموعے کو اپنے ''پیشے کا عطیہ'' قرار دیا ہے۔ اخبار میں کام کرنے آئے تو کالم نگاری کا یہ انداز کیسے اپنایا، اس کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

''مجھے مشرق کے ادبی صفحے کے لیے کوئی کالم شروع کرنا تھا۔ مگر کالم میں کیا لکھا جائے۔ اخبار میں ادب پر گفتگو، یہ خیال میرے لیے پریشان کن تھا۔ ریاض بٹالوی نے مجھے ایک رستہ سجھایا۔ اس عزیز نے کہ کسی پچھلے وقت میں سیاسی رہنماؤں سے ملاقاتیں کر چکا تھا مجھے سمجھایا کہ ادیبوں سے ملاقاتیں شروع کر دو۔ بس میں نے اسی خیال کو اپنا لیا۔ پھر شہر میں ادیبوں کو ڈھونڈ ڈھونڈ کر میں نے ان سے ملاقاتیں شروع کر دیں۔''

ملاقاتوں کا یہ سلسلہ کالم کے ساتھ ساتھ چل نکلا اور رفتہ رفتہ ان کی اچھی خاصی تعداد بھی جمع ہوگئی۔ مصنف خود ان کے بارے میں کسی خاص خوش فہمی میں مبتلا نہیں ہیں بلکہ قدرے disparaging انداز میں کا ذکر کرتے ہیں۔ چناں چہ اسی ابتدائیے میں آگے چل کر لکھا ہے:

"ادیب سے ملاقات یوں تو نہیں ہوتی کہ آپ نے اس سے ڈھائی تین سوال کیے، جواب لیے اور سمجھ لیا کہ آپ نے اسے نبٹ لیا۔ وہ ادیب ہی کیا ہوا جو اتنی آسانی سے اپنا جمع وخرچ آپ کے حوالے کردے۔ سو مجھے ان ملاقاتوں کے سلسلے میں بہت خوش فہمی نہیں ہے۔ بس یہ اخباری ملاقاتیں ہیں۔ گہرائی میں اترنا میرا مقصود بھی نہیں تھا اور شاید میرے بس کی بات بھی نہیں تھی۔ اسی لیے جب ناشر نے ان ملاقاتوں کو کتابی شکل میں پیش کرنے کا خیال ظاہر کیا تو مجھے پہلے تو ہچر مچر ہوئی مگر پھر سوچا کہ میرے سوال سطحی سہی مگر جواب میں ادیبوں نے تو کچھ کہا ہے۔ سو کیا مضائقہ ہے کہ اخبار کے اوراق سے نکال کر انہیں کتابی صورت میں مرتب کردیا جائے۔"

حسب دستور وہ اپنے کام کی تاویل خود ہی پیش کررہے ہیں مگر وہ اس کام کی حدود سے بھی خود ہی واقف ہیں اور اس کا برملا اظہار کردیتے ہیں۔ دو چار سوال پوچھنے والے انٹرویوز کے قائل نظر آتے ہیں اور نہ چند سوالوں میں کھل جانے والے ادیب کے۔ اخبار کے کالم میں جگہ (space) کی پابندیوں نے ان انٹرویوز کی حدود متعین کی ہیں اور اختصار کو ملحوظ خاطر رکھا ہے۔

وہ جس شخصیت سے گفتگو کرتے ہیں، اس کا بہت تفصیلی تعارف نہیں کرواتے۔ غالباً اس کی وجہ یہ رہی ہوگی کہ یہ شخصیات عوام میں جانی پہچانی ہیں، کچھ کم اور کچھ زیادہ۔ دو چار جملوں سے وہ شخصیت کے عناصر واضح کردیتے ہیں۔ اور ان میں بعض اوقات ہر کالم کا رنگ شامل ہوکر فقرے کو پُرلطف بنا دیتا، مثال کے طور پر:

"تین چیزیں تین چیزوں کو کھا جاتی ہیں۔ مدرسی نقاد کو، فلم شاعر کو، ٹی وی سیریل افسانہ نگار کو، مگر قتیل شفائی کہتے ہیں کہ فلم نے مجھے نہیں کھایا۔"

(قتیل شفائی، ص ۲۸)

"جوش کے بارے میں شاید اثر لکھنوی نے یہ فقرہ لکھا تھا کہ اردو میں ایک کیٹس پیدا ہوا تھا، مگر اسے بھیڑیے اٹھا کر لے گئے۔ جمیل الدین عالی کیٹس نہیں ہیں اور رائٹرز گلڈ بھیڑیا نہیں ہے۔ پھر بھی حادثہ اسی قسم کا ہے۔"

(جمیل الدین عالی۔ ص ۳۳۲)

ادیبوں کے ساتھ ساتھ انٹرویو کی فہرست میں مصور اور موسیقار بھی شامل ہیں، اگرچہ تناسب کے اعتبار سے کم۔ تھوڑے سے سہی مگر ان کی یہاں موجودگی کا جواز بھی بنتا ہے اور اس کی اپنی اہمیت ہے ورنہ آہستہ آہستہ ہماری تہذیبی صورت حال جس زوال پیہم کا شکار ہے اس میں مصوری کا شعبہ الگ ہے اور لکھنے والوں کا الگ۔ دونوں طرح کے فن کاروں میں کوئی ارتباط باہمی یا معنی خیز مکالمہ نظر نہیں آتا۔ انتظار حسین کے ان انٹرویوز میں دروازے ابھی کھلے ہوئے ہیں اور صحن کے بیچ دیوار نہیں کھنچی ہے۔

کتاب کے دوسرے حصے میں تعزیتی کالم ہیں۔ یہ فوری تاثر کی حامل تحریریں ہیں لیکن اس کے باوجود وہی ثقافتی خدوخال لیے ہوئے ہیں جو ان کے باقاعدہ کالموں کا خاصہ ہے۔ تعزیت کے موقعے کے باوجود ان میں جذباتی رنگ حاوی ہوتا ہے نہ ایسی گریہ وزاری کہ الفاظ کی ترتیب آنسوؤں میں بہہ جائے اور صفحہ سادہ رہ جائے۔ ناصر کاظمی کے انتقال کے

موقعے پر لکھا جانے والا کالم اس بات کی مثال ہے۔ دیرینہ مراسم کے باوجود مصنف کا بیان ضبطِ غم سے عبارت ہے اور اسی طرز میں جنازے کا حال، سوگواروں کی موجودگی اور ان کے غم کی کیفیت کو دستاویزی شکل بھی دے دی ہے۔ اسی طرح محمد حسن عسکری پر تعزیتی کالم ان کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے رقت خیزی یا جذباتیت سے مغلوب نہیں ہوتا۔ کیمن صاحب کے بارے میں کالم ''خاموش ہو جانا ایک خاموش آدمی کا'' ایک کم معروف آدمی کے خاکے کی سی حیثیت رکھتا ہے کہ جسے ان کی شخصیت اور رویہ اس مختصر مضمون میں سمٹ آیا ہو۔ چوں کہ اس طرح کے کالم ذاتی آراء اور شخصی تاثر پر مبنی ہیں، اس لیے ان میں خانہ پُری کا سا انداز نظر نہیں آتا۔ کتاب کے بعد کے دور کے کالموں میں سے محبوب خزاں اور شہزاد احمد پر تعزیت کالم بھی اسی زمرے میں آتے ہیں۔

ہمارے زمانے میں انٹرویو نے بہت پر پُرزے نکالے ہیں اور باقاعدہ صنف قرار دیا جانے لگا ہے۔ ''پیرس ریویو'' کے ادبی انٹرویوز اس ضمن میں ایک مثال اور نمونہ (ماڈل) قرار دیے جا سکتے ہیں جو بڑی باریک بینی اور تفصیل کے ساتھ ادیب کے کام، تحریری پس منظر، ذاتی عادات، اشاعت کے مراحل، ادبی اثرات غرض ہر اس پہلو کے بارے میں سوال کر لیتے ہیں جو اس ادیب کے حوالے سے نہیں، بلکہ ادب کے طالب علموں کے لیے بھی مفید ہیں کہ جوابات بہت باضابطگی سے دیے گئے ہیں اور ادب کے بہت سے پہلوؤں پر حاوی ہیں۔

ان انٹرویوز میں اتنی وسعت ہے اور نہ اس کے لیے گنجائش۔ ان کی اہمیت اگر بنتی ہے تو کسی مخصوص ادیب کی رائے کے سلسلے میں دستاویزی حوالے کے طور پر۔ بہتر ہوگا کہ ان انٹرویوز کو ''شہرنامہ'' کے عنوان کے تحت شائع ہونے والے کالموں کے ساتھ ملا کر دیکھا جائے۔ یوں ادبی گفتگو، ادبی محفلوں سے نکل کر عام پڑھنے والوں کی دسترس میں آ جاتی ہے اور ادبی بصیرت، پبلک ڈسکورس میں شامل ہو کر اس میں ادبی رنگ اجاگر کرنے لگتی ہے۔

حواشی

(۱) محمد سلیم الرحمٰن کا جملہ محلِ نظر ہے۔

Death comes to the creative self in 'Suiyan'. It is dead, it is a body riddled by countless needles, lying in a dark cell in an enchanted castle. The nedlees, I suppose, are a euphemism for the thousands of columns Intizar Husain has writter for his newspaper Mashriq

یہ تبصرہ محمد عمر میمن کے مرتب کردہ خاص شمارے میں شامل ہے۔ Journal of south asian literature.

(۲) انتظار حسین، قطرے میں دریا، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۰ء

(۳) Tom Wolfe, The New Journalism, Picador, London, 1975

(۴) ٹرومین کاپوٹی کے اس ''دستاویزی ناول'' کا نام In Cold Blood ہے۔ جب کہ نارمن میلر کی کتاب The Armies of the Night محلِ نظر ہے، جس کا ذیلی عنوان توجہ کے لائق ہے: تاریخ بطور ناول، ناول بطور تاریخ۔

(۵) انتظار حسین، قطرے میں دریا

(۶) ایضاً، ص ۱۳۵

(۷) قطرے میں دریا، ص ۳۲۱

(۸) ایضاً

(۹) قطرے میں دریا، ص ۲۶۹

(۱۰) سہیل احمد خاں، ایک شہر کے سراغ میں

(۱۱) سہیل احمد خاں، ایک شہر کے سراغ میں

(۱۲) انتظار حسین، بندگی نامہ، روزنامہ ایکسپریس، ۱۷ ستمبر ۲۰۱۵ء

(۱۳) ایضاً

(۱۴) انتظار حسین، بندگی نامہ، روزنامہ ایکسپریس، ۲۵ نومبر ۲۰۱۳ء

(۱۵) ایضاً

(۱۶) ڈاکٹر شفیق جالندھری، اردو کالم نویسی، اے ون پبلشرز، لاہور ۱۹۹۳ء، ص ۲۱

(۱۷) ڈاکٹر عبدالغفار کوکب، اردو صحافت اور فکاہیہ کالم کی روایت، بیکن بکس، ملتان، ۲۰۰۷ء، ص ۲۰۹

(۱۸) ایضاً

●○●○●○●

یہ وقت ہے شگفتنِ گل ہائے ناز کا—

یہ عنوان بھی شاید اس حیرت کا حصہ معلوم ہو جس میں انتظار حسین اپنے پڑھنے والوں کو مبتلا کرتے آئے ہیں۔ مگر اس عنوان میں قولِ محال نہیں— کیا کوئی قنوطی ہنس سکتا ہے؟ انتظار حسین کو کلبیت زدہ (cynic) تو نہیں قرار دیا جا سکتا، مگر عین ممکن ہے کہ کوئی نقاد انہیں کھینچ تان کر قنوطیت کا شکار ثابت کر دے۔ آخر کو انہیں پہلے بہت سے ایسے خطابات سے نوازا جا چکا ہے۔ لیکن انتظار حسین پوری طرح قنوطی بھی نہیں، بالکل اسی طرح کہ جیسے ان کو امید افزا رویوں کا حامل اور امید پرست قرار دینا بھی مبالغہ ہوگا۔ وہ یگانہ کی طرح امید و بیم کے دوراہے پر کھڑے ہوئے نظر نہیں آتے بلکہ زیادہ مناسب یہ ہوگا کہ ان کی کیفیت کے لیے کوئی علیحدہ ترکیب ہی وضع کی جائے۔ ایسی ایک ترکیب خود انہوں نے استعمال کر رکھی ہے۔ ایمل حبیبی نے اپنے طنزیہ ناول کے مرکزی کردار سعید کو بیک وقت دونوں کیفیتوں کا حامل قرار دیتے ہوئے اس کے لیے pess-optinist کی ترکیب اختراع کی تھی۔ ایمل حبیبی کے اس ناول کا اردو میں ترجمہ کرتے ہوئے انتظار حسین نے اس ترکیب کے لیے ''قنوط رجائی'' کے الفاظ استعمال کیے ہیں۔[1] حاجی بغلول کی کاغذی ٹوپی کی طرح، یہ جس کے سر پر فٹ آ جائے، نام اسی کا۔

یہ مختلف کیفیت انتظار حسین کی چند ایسی تحریروں میں نمودار ہوئی ہے جو ان کے عام تحریری مزاج سے ذرا ہٹ کر ہیں مگر اس پہلو دار تخلیقی شخصیت کی ایک الگ جہت۔ بادی النظر میں انتظار حسین ایسے ادیب معلوم ہوتے ہیں جو میگوئیل اوناموئو (Miguel de Unameno) کے الفاظ میں ''زندگی کے احساسِ الم'' کے قائل ہیں۔[2]

اس احساسِ الم کی وجہ سے یہ باور کرانا مشکل ہے کہ انتظار حسین نے نیم سنجیدہ یا فکاہی تحریریں بھی لکھی ہوں گی۔ لیکن ایسی تحریروں کی موجودگی ان کے تنوع versatality کی دلیل ہے۔

طنز و مزاح کی ایک خفی رو ان کی تنقید اور دوسری غیر افسانوی نثر میں بھی جاری رہتی ہے۔ لیکن شگفتگی کا اظہار ان چند ہلکے پھلکے مضامین میں ہوتا ہے جو اپنے کیریئر کے مختلف اوقات میں لکھے ہیں، خاص طور پر ابتدائی دنوں میں ان تحریروں کا تعلق ان کے کالموں اور صحافت سے بھی ہے، جہاں یہ انداز نمایاں ہے۔ تاہم ان مضامین میں کالم کی اختصار والی پابندی نہیں ہے۔ ان میں سے تین مضامین خاص طور پر قابلِ ذکر معلوم ہوتے ہیں:

(۱) خوجی لاہور میں

(۲) گز کی گزک

(۳) تیرے بعد تیری بتیاں

"خوجی لاہور میں" میں انشائیہ رنگ غالب ہے اور یوں اسے استثنائی مثال سمجھنا چاہیے۔ یہ مضمون کسی مجموعے میں شامل نہیں ہے اور ان کی غیر مدون تحریروں میں سے ایک ہے۔[۳] یہ مضمون اس سلسلے کی ایک کڑی معلوم ہوتا ہے جو ریڈیو پاکستان، لاہور نے اس زمانے میں شروع کر رکھا تھا اور اسی سلسلے کے تحت مشہور ادیب اشرف صبوحی نے بھی "حاجی بغلول لاہور میں" کے عنوان سے انشائیہ لکھا جو "ماہِ نو" میں شائع ہوا اور اشرف صبوحی کے انتخاب "بزمِ صبوحی" میں شامل ہے۔[۴] انتظار حسین، اشرف صبوحی کے اس حد تک مداح رہے ہیں کہ ان کے بارے میں تنقیدی مضمون لکھا جو ان کی کتاب "نظریے سے آگے" میں شامل ہے۔[۵]

"میاں خوجی لاہور میں" کا انداز تحریر اس کے آغاز سے نمایاں ہے:

"میاں آزاد فرخ نہاد کے پاؤں میں چکر تھا، آوارگی گھٹی میں پڑی تھی، دنیا جہاں کے شہر کھنگال ڈالے، کرۂ ارض کے سارے رستے روند ڈالے، آج بمبئی میں ہیں تو کل انقرہ میں اور پرسوں روس کے محاذ پر۔ مگر پھر ایسے گھرے کہ لکھنؤ کے ہو کر رہ گئے۔ شادی کی بیڑیاں پیروں میں پڑ گئیں اور قومی اصلاح کا جنون سر پر سوار ہوا۔ مگر ایں جناب ہمیشہ ان جھمیلوں سے آزاد رہے۔ کیسی شادی کیسا بیاہ اور کیسی قومی اصلاح، ہم نے تو چنیا بیگم سے لو لگائی ہے، ہم کہاں لکھنؤ سے قدم نکالنے والے ہیں۔۔۔۔"

میاں خوجی انتظار حسین کی زبانی گھومتے گھامتے لاہور پہنچتے ہیں تو اس شہر کے بارے میں ان کا پہلا تاثر حیرت اور تشویش کا ہے:

"ایک روز آنکھ کھلی تو اپنے کو اس نئے شہر میں پایا۔ سہارن پور سے بے شک نیں ہو گئے تھے، آنکھ کھلی تو نیا جہاں دیکھا۔ شہر غریب، لوگ عجیب۔ لمبے تڑنگے، چوڑے چکلے شلوار کے گھوم ایسے کہ زمین کی گردشیں اس میں سما جائیں، پگڑیوں کے طرّے آسمان سے باتیں کرتے تھے۔ لسی کے لمبی لمبے گلاس جیسے رس کے گھڑے۔ یوں ہم بھی ماشاء اللہ کسی سے کم نہیں ہیں لیکن ذرا پچیلے والے کا بدن چور ہوا کرتا تھا۔ ہمارے گٹھے ہوئے جسم کو دیکھ کر یاروں نے ہمیشہ گھٹنا بالشتیا سمجھ لیا۔ خیر مگر یہاں آ کر تو ہماری آنکھیں کھلی کی کھلی رہ گئیں، جیسے دیکھو ڈھوکا ڈھوہ، طرہ وباز، تنی ہوئی مونچھیں، پوچھ گچھ کی تو پتہ چلا کہ خواجہ بدیع الزماں پنجاب میں آ پہنچے ہیں اور یہ شہر لاہور ہے۔۔۔۔"

ریڈیائی تقریر ہونے کے باوجود اس طرح کی سرسری تحریر نہیں ہے جیسی عموماً اس قسم کی تحریریں ہوا کرتی ہیں۔ یہ مضمون انتظار حسین کی نثر کے ان خفتہ امکانات کی طرف اشارہ کر رہا ہے جو پوری طرح بروئے کار نہ لائے جا سکے۔

"مڑی گڑک" انتظار حسین کے ابتدائی دور کی تحریروں میں سے ہے۔[۶] ترقی ادب، لاہور کے مجلّے "صحیفہ" میں شائع ہوا تھا اور انتظار حسین کے انتخاب "کچی پکی تحریریں" میں شامل ہے۔

اس مضمون میں ہلکا سا انشائیہ رنگ بھی ہے اور انداز ایک طرح سے خبری جس کی وجہ سے تحریر میں چاشنی پیدا ہو جاتی ہے:

"شہر کیا ہے ایک محل ہے، اس محل میں یوں سب کچھ ہے۔ ہاں، ایک شتر مرغ کا انڈا نہیں ہے۔ میرا خیال یہ ہے کہ شہر ہو یا محل، اس میں شتر مرغ کا انڈا ضرور ہونا چاہیے۔۔۔۔"

یہ کراچی شہر کے بارے میں تاثرات پر مشتمل ہے اور یہ تاثرات پرانے قصوں کی فضا اور تاریخ و روایت کے vantage-point سے پیدا ہوتے ہیں:

''ایک روز جب میں صبح کو سو کر اٹھا تو اپنی جوتی پہ جوتی سوار دیکھی اور میں نے سمجھ لیا کہ اب سفر میرے مقدر میں لکھا گیا ہے۔ جب وقتِ سفر گھر میں کسی کو چھینک نہیں آئی اور اسٹیشن پہنچنے تک کسی نیل کنٹھ نے رستہ نہیں کاٹا تو میں نے اطمینان کا سانس لیا اور تقدیر میں جو لکھا گیا تھا، اسے خیر جانا......''

یہ تاثرات تاریخ کے زیر اثر چلتے ہوئے، اگر کسی گہری بصیرت کا نہیں تو خوش بیانی کا مزہ ضرور رکھتے ہیں۔ مشہور زمانہ سیاح اور استعمار پسند برطانوی اقتدار کا کارندہ رچرڈ برٹن، جس نے الف لیلہ کا انگریزی میں مکمل ترجمہ کیا تھا، اس کتاب سے اپنے تعارف کا مقام شہر کراچی کو بتاتا ہے، اسی طرح انتظار حسین کو کراچی میں الف لیلہ یاد آتی ہے:

''مگر الف لیلہ کے اس شہر میں ساتواں در نہیں ملتا۔ شاید یہ شہر ہے ہی چھ در کا۔ یہ ششدر شہر آدمی کو ششدر کرتا ہے۔ الف لیلہ کا ابوالحسن بنا دیتا ہے۔ مگر کوئی حویلی، کوئی کچا پکا گھر، کوئی گلی بھید کا نقطہ نہیں بنتی کہ ذوقِ تجسس کو جگائے اور جو گھم پر اکسائے۔ کہتے ہیں کہ اس شہر میں پہلے درخت نہیں تھے۔ اب یہاں اچھی خاصی تعداد میں درخت ہیں۔ مگر کوئی درخت شجر ممنوعہ نہیں ہے۔ اس نئے شہر کے درخت بھی نئے ہیں۔ کسی درخت پر کسی سرکٹے کا بسیرا نہیں ہے اور کسی درخت کے سائے میں کسی ولی کا مزار نظر نہیں آتا کہ اس درخت کی جڑیں کراچی کی زمین میں پھیلی ہوئی اور اس کی شاخیں اس کی عمارتوں پر سایہ کرتی محسوس ہوں......''

اسی شہر کو آگے چل کر انتظار حسین کے ناول ''آگے سمندر ہے'' کا Locale بھی بننا ہے، لیکن یہاں ناول کے مقابلے میں اسلوب تیکھا ہے اور نقوش واضح۔ اپنے مزاج اور ماحول سے مختلف شہر کا یہ مرقع بعض جگہوں پر منھ سے بولتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

''تیرے بعد تیری بتیاں...... '' بعد کے ادوار کی تحریر ہے۔ یہ مضمون ہندی رسالے ''ہنس'' کی فرمائش پر ان کے ایک باضابطہ سلسلے کے لیے تحریر کیا گیا تھا جس میں مختلف ادیبوں سے فرمائش کر کے اپنے بارے میں تعزیتی مضامین از راہِ تفنن لکھوائے گئے تھے۔ اُردو کے ایک اور معاصر ادیب جوگندر پال نے بھی اپنے بارے میں اسی نوع کا مضمون لکھا تھا۔ انتظار حسین کا مضمون رسالہ ''آج کل'' میں شائع ہوا اور ان کے انتخاب ''گلی کوچے تحریریں'' (لاہور، ۲۰۰۶ء) میں شامل ہے۔

اس مضمون کا بیان، افسانوی انداز کا حامل ہے:

''انتظار حسین چل بسا۔ سن کر افسوس ہوا......''

یہاں ظاہر ہے رنگ محض تفریح کا وسیلہ نہیں ہے بلکہ مصنف نے اسے کام میں لاتے ہوئے self-irony کے لیے استعمال کیا ہے۔ جو اعتراضات مختلف نقادوں نے ان پر عائد کیے، انہیں ہلکے سے مزاح کے ساتھ قبول کرتے ہوئے اپنے بارے میں ایک غیر یا دوسرا آدمی بن کر لکھا ہے۔ اس سے تمسخر ہی نہیں، تفاصل بھی پیدا ہوا ہے اور اس distancing سے زیر خند یا irony کا ورود ہوا ہے۔ Irony کے اتنے کامیاب استعمال کی مثالیں مصنف کی تحریروں میں کم ہی ملتی ہیں:

''میں نے یہ غلط کہا کہ وہ ڈبائی میں رہتا تو چلمیں بناتا۔ ویسے اسے ڈبائی ہی میں رہنا چاہیے تھا۔ اس قصباتی فضا سے اس کا ذہن کبھی نکلا ہی نہیں۔ وہاں اگر رہتا تو وہاں یکہ چلا کر کچھ دال دلیا کر لیتا۔ جس زمانے میں وہ ڈبائی میں تھا اس زمانے میں اس قصبے کی سڑکوں کی حالت بہت خستہ تھی۔ ان پر یکے اس طرح چلتے تھے کہ سواریوں کے جوڑ جوڑ ہل جاتے تھے۔ وہ وہاں رہتا تو ایسے ہی کسی یکے کا کوچوان ہوتا۔ لاہور آ کر اس نے کہانیاں لکھنا شروع کر دیں۔ کہانیاں کیا لکھتا تھا

لیے چلا جاتا تھا۔ ذہانی کے بکوں کی طرح اس کی کہانیوں کے بھی سارے انجر پنجر ڈھیلے ہیں......"

فنکاہی تحریروں کی گنتی شمار بڑھانے کی غرض سے ایک اور تحریر کو کھینچ تان کر اس زمرے میں شامل کیا جا سکتا ہے۔۔ تذکرۂ ماقبل غدر، "نیا دور" کراچی میں شائع ہوا۔[9] پرانے تذکروں کے انداز بیان اور زبان میں اپنے زمانے کی ادبی صورت حال کو بیان کر دینے کی اس کاوش میں parodic intent بہت واضح ہے۔ حال و موجود کو صیغۂ ماضی میں برتنے سے وقت کی طنابیں کھنچنے اور موجودہ صورت حال کے بعض امور کی مضحکہ خیزی نمایاں ہوتی ہے۔ تاہم اس تحریر کو علیحدہ حیثیت میں گننے کے بجائے یہ ملحوظ خاطر رکھا جائے تو بہتر ہوگا کہ خاصے ترمیم و اضافے کے بعد یہ اس تحریر میں ڈھل جاتی ہے جس کا نام "تذکرۂ رستخیر بے جا المعروف بہ فسانۂ عبرت" اور جو افسانوں کے مجموعے "خالی پنجرہ" میں شامل ہے۔[9] نئے روپ میں مصنف نے بیانیہ میں خاطر خواہ اضافے کیے ہیں۔ ایک نمایاں تبدیلی یہ ہے کہ "تذکرہ ماقبل غدر" میں اصل شخصیات کے نام شامل تھے، اشفاق احمد، بانو قدسیہ، قرۃ العین حیدر اور خود انتظار حسین بطور مصنف تذکرہ۔ ترمیم شدہ شکل میں ان ناموں کو ایسی صورت دے دی گئی ہے جو اصل نام کے قریب ہیں کہ تھوڑے بہت تردد کے بعد ان کو پہچاننا ممکن ہو جائے۔ دونوں صورتوں میں پہلا پیراگراف بڑی حد تک وہی ہے، سوائے اس فرق کے کہ "تذکرۂ غدر" میں یہ جملہ بھی شامل ہے۔

"اس پر اس بندۂ کم ترین نے یہ عرض کیا کہ موہن جو داڑو کی رقاصہ اور محمد حسن عسکری دونوں مساوی طور پر ہماری تاریخ کا حصہ ہیں۔ اگر اول الذکر میں ہماری روحانی جڑیں ہیں تو مؤخر الذکر کو ہم ایک تاریخی اعجوبے کے طور پر یاد رکھ سکتے ہیں۔ اپنی تاریخ کے اعجوبوں سے آدمی کیوں شرمادے۔۔۔"

ترمیم شدہ صورت میں یہ فقرہ یوں ہے:

"مگر بندہ اس دلیل سے قائل نہ ہوا۔ الٹ انہیں قائل کرنے کی سعی کی کہ عزیزو اور کچھ نہیں تو ہم اس دور کو اپنی تاریخ کے ایک اعجوبے کے طور پر یاد رکھ سکتے ہیں۔ اور آدمی اپنی تاریخ کے اعجوبوں سے کیوں شرمادے، کیوں نہ ان سے عبرت حاصل کرے۔۔۔"

اس تحریر کی دو الگ الگ صورتوں میں ہم انتظار حسین کے لکھنے کے عمل کو کارفرما دیکھ سکتے ہیں۔ تحریر میں دم خم اسی وقت آتا ہے جب وہ فوری حوالے اور immediate سیاق و سباق سے دور ہٹتی جاتی ہے۔ اسی صورت میں یہ مزاحیہ یا طنزیہ کالم سے دور ہوتی ہے۔ لیکن پھر بھی کیا اسے افسانہ قرار دیا جا سکتا ہے؟ مگر حال کو ماضی کے طور پر دیکھنے اور پڑھنے میں ہی اس کی تھوڑی بہت ندرت ہے، جتنی بھی کہہ لیجیے۔

انتظار حسین کا یہ انداز، ایک مجسم زیریں روکی طرح ان کی تحریروں میں چلتا رہتا ہے، کہیں کھل کر سامنے نہیں آتا۔ جن چند ایک بکھری ہوئی تحریروں کا یہاں ذکر ہوا ہے، ان کے علاوہ یہ انداز یادوں پر مشتمل کتاب "چراغوں کا دھواں" میں نظر آتا ہے جہاں بعض شخصیات اور بعض واقعات کا تذکرہ متانت کے ساتھ ساتھ ہلکی سی شوخی کے ساتھ ہوا ہے۔ اس لیے اس انداز کو بھی انتظار حسین کے مجموعی اسلوب کا مخصوص جزو سمجھنا چاہیے۔

انتظار حسین کی حس مزاح، اتنی تیز نہیں کہ جتنی، مثال کے طور پر نوسٹلجیا کی رگ ہے جو رہ رہ کر پھڑکتی ہے اور ان کو بے کل بھی کر دیتی ہے۔ ان کے عمومی مزاج میں مزاح کا عمل دخل اور باتوں کی نسبت ذرا کم ہے۔ اگر اس عنصر کو الگ سے

تلاش کیا جائے تو ان کے ناول و افسانے اس سے بڑی حد تک عاری ہیں۔ یہ امر اس لیے بھی حیران کن ہے کہ جدید افسانوی ادب میں ہیومر جزو لاینفک بن گیا ہے، اور مزاح کا مروجہ انداز ای ایم فورسٹر اور ایک خاص زمانے کے انگریزی ناول کی طرح ''سوشل کامیڈی'' نہیں بلکہ قدرے شدید و تیز ہوگیا ہے۔ چناں چہ ''Savagely funny'' تعریفاً ادا کیا جانے والا وہ جملہ ہے جو آج کل کثرت سے شائع ہونے والے اور بہت زیادہ پڑھے جانے والے ناول کی پشت پر فخریہ انداز میں درج ہوتا ہے۔ مزاح کا یہ انداز آگے بڑھ کر ''بلیک کامیڈی'' میں ڈھل جاتا ہے۔ مگر جدید ناول کے یہ امتیازات انتظار حسین کے اسلوب فن سے تاث باہر ہیں۔ اس کے بجائے ان کے ناولوں میں خاص طور پر ایک محزونی یا brooding احساس حاوی ہے۔ واقعاتی جزئیات کی جگہ دوسرے دور کے افسانوں میں حکائی انداز نے لے لی جو اپنی اساس میں مزاح سے دور ہی دور ہے۔

ناولوں، افسانوں کے بجائے ڈراموں میں مزاح کے چھینٹے محسوس کیے جاسکتے ہیں اور ڈرامائی صورت حال میں اپنا رنگ شامل کر دیتے ہیں۔ ان عناصر کی کارفرمائی چند ایک ہلکی پھلکی تحریروں میں نظر آتی ہے۔ صحافیانہ تحریروں اور کالموں میں وہ مزاح پیدا کرنے کے بجائے طنز سے خوب کام لیتے ہیں۔ کاٹ دار اسلوب ان کے کالموں کا خاص وصف ہے۔ وہ طنز کو آگے بڑھاتے ہوئے مہمل صورت حال کی طرف نہیں لے جاتے جس کے کھوکھلے پن کو نمایاں کر کے مذاق اڑائیں بلکہ وہ فقرہ کستے ہیں۔ یہ فقرے خندۂ دنداں نما میں نہیں ڈھلتے بلکہ تبسم اور ہلکے سے تمسخر کے ساتھ اپنا وار کرتے ہیں۔

ہلکی پھلکی تحریروں میں خاص طور پر ''میرے بعد میری بتیاں'' میں بے تکلفی کے ساتھ اور خود اپنے آپ کو مزاح کا موضوع بنانے (Self- Mockery) کا غیر معمولی انداز ہے جس میں بڑی کامیابی کے ساتھ وہ اپنی بات کہہ جاتے ہیں۔ حد سے بڑھی ہوئی جذباتیت اور خود رحمی کے بجائے وہ اپنے بارے میں جس طرح یہاں بات کر رہے ہیں، اس سے فراخ دلی اور کشادگی کے ساتھ اپنا مذاق خود اڑانے کی وہ ہمت پائی جاتی ہے جو میر کے اشعار میں مل جاتی ہے۔ اپنے بارے میں یوں بات کرنے کے لیے بڑا جگرا چاہیے۔ یہی اسلوب ''رست خیز'' والے مضمون میں سیلف پیروڈی بننے لگتا ہے اور پرانے انداز کی زبان حد سے زیادہ مصنوعی اور طاری کی ہوئی (Mannered) معلوم ہونے لگتی ہے۔ بہر حال یہ رنگ بھی زیادہ دیر ساتھ نہیں دیتا اور ذرا سی چمک دمک دکھلا کے غائب ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد پھر وہی ماتم شہرِ آرزو......

حواشی

(۱) ایمل مجیبی کی پُراسرار زندگی، ترجمہ انتظار حسین

(۲) Miguel de Unamano, The Tragic Sense of Life

(۳) انتظار حسین، ''نوری لاہور میں''، ''ماہِ نو''، کراچی، شمارہ فروری ۱۹۵۵ء۔

(۴) اشرف صبوحی، ''حاجی بغلول لاہور میں''، ''ماہِ نو''، کراچی

مشمولہ اشرف صبوحی، بزم صبوحی، مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی و آصف فرخی، شہرزاد، کراچی

(۵) انتظار حسین، ''نظریے سے آگے''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

(۶) انتظار حسین، شہر کی گزرگاہ، صحیفہ، جون، جولائی، اگست ''تیسرا سال''، سن ندارد، مجلس ترقی ادب، لاہور، مشمولہ انتظار حسین، کچی پکی تحریریں

(۷) انتظار حسین، میرے بعد میری چتیاں، مشمولہ انتظار حسین، کچی جلی تحریریں

(۸) انتظار حسین، تذکرہ ماقبل غدر، نیا دور، شمارہ ۵۵،۵۶، ۱۹۷۱ء کراچی

(۹) انتظار حسین، "تذکرہ رست خیز بے جا المعروف بہ قسمات عبرت" خالی پنجرہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

(۱۰) انتظار حسین نے صرف ایک آدھ موقع پر یہ انداز اختیار کیا ہے اس لیے میر سے ملا دینا خام خیالی ہوگی۔ پھر میر کے اسلوب میں ایسے عناصر کا ذکر انہوں نے میر پر اپنے مضامین میں نہیں کیا۔ میر کے اس انداز کا ذکر شمس الرحمن فاروقی نے "شعر شور انگیز" میں کیا ہے۔

●○●○●○●

بچوں کی کتابیں

قدیم زمانے کی روایات کے قائل بعض حضرات کے نزدیک اس کی کوئی علیحدہ شناخت ہے اور نہ اس پر اصرار کی ضرورت۔ اس کے باوجود بچوں کے ادب کو اس دور میں ایک باقاعدہ شعبے کا درجہ حاصل ہوگیا ہے، اور اس زمرے میں اردو کے کئی ادیبوں کے نام نمایاں ہیں۔ ان کے برعکس، انتظار حسین ان ادیبوں میں شامل نہیں ہیں جن کی شہرت اور نیک نامی میں بچوں کے لیے لکھی جانے والی کتابوں کا کوئی قابل قدر حصہ ہو۔ حالاں کہ روایت یہ رہی ہے کہ افسانہ لکھتے لکھتے کئی ادیب اس طرف آ نکلے۔ غلام عباس جیسے نک سک سے درست افسانہ نگار نے نہ صرف بچوں کے لیے باقاعدگی سے لکھا بلکہ بچوں کے اخبار "پھول" کی ادارت بھی ایک عرصے تک سنبھالے رکھی۔ ادارت کے اس منصب پر احمد ندیم قاسمی بھی کچھ عرصے فائز رہے۔ کرشن چندر نے بچوں کے لیے "چڑیوں کی الف لیلہ" اور "چالاک خرگوش کے کارنامے" لکھیں، جن میں نسلی تفاخر اور طاقت ور کے ظلم کے خلاف ان کی نظریاتی وابستگی بھی واضح نظر آتی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے "عبدالرحمٰن کے جوتے" اور بعض دوسری غیر ملکی کہانیوں کو بڑی عمدگی سے اردو میں ڈھالا۔ عصمت چغتائی نے "تین اناڑی" کے نام سے بچوں کے لیے افسانہ لکھا، ہاجرہ مسرور اور جیلانی بانو نے بھی بچوں کے لیے چند ایک کہانیاں لکھی ہیں۔ بعد میں آنے والوں میں ایک نمایاں نام حسن منظر کا ہے جو افسانہ نگاری کے دوران بچوں کے لیے بھی لکھتے رہے اور ان کہانیوں کا ایک مجموعہ "جان کے دشمن" کے نام سے شائع ہوا۔ اسی طرح اپنی طویل ادبی ریاضت کے دوران انتظار حسین نے نثری ادب کے دوسرے تمام شعبوں کی طرح اس میدان میں بھی تھوڑا بہت کام کیا ہے، اور چند ایک تحریریں کم عمر قارئین کو مدنظر رکھ کر لکھی ہیں، جیسے قائد اعظم محمد علی جناح کے اوائل عمر کے حالات پر مختصر کتاب۔ بہر طور دو چار کتابیں اس عنوان کے تحت بھی آتی ہیں اور صنفی تقاضوں سے بڑھ کر اپنی خصوصیات کی بنیاد پر قابل ذکر ٹھہرتی ہیں۔ ان تحریروں کا تجزیہ بچوں کے لیے لکھے جانے والے ادب کے مستند نمونوں کے طور پر کیا جاسکتا ہے اور اس نقطۂ نظر سے بھی کہ مصنف کی خیالی و تصوراتی دنیا سے ان تحریروں کا کس نوعیت کا تعلق بنتا ہے۔ یہاں ان تحریروں کا مذکور اسی حوالے سے کیا گیا ہے۔

"سارہ کی بہادری" ایلس وِنگفیلڈ (؟) کے مختصر ناول کا ترجمہ ہے جسے شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، نے ۱۹۶۳ء میں شائع کیا۔ یہ کتاب دوبارہ شائع نہیں ہوئی، اور اب دستیاب نہیں ہے۔ میرے ایک استفسار کے جواب میں انتظار حسین نے جواب دیا کہ ان سے اس کتاب کا ترجمہ کرنے کے لیے کہا گیا تھا، ان کو ٹھیک لگی سو انھوں نے ترجمہ کر دیا۔ ان کے نزدیک اس سے زیادہ اس کی کوئی اہمیت نہیں۔

اس کتاب کا یہ معمولی پن ہی اس کی وصف ہے۔ اس کی ظاہری بے رنگی میں بھی ایک رنگ ہے۔ امریکی مصنفہ اور ناشر Alice Dalgliesh (۱۸۹۳ء-۱۹۷۹ء) کو بچوں کے لیے تاریخ پر مبنی ناولوں کی پہل کار (pioneer) کا خطاب دیا گیا ہے اور ان کے جس ناول کا یہ ترجمہ ہے، The Courage of Sarah Noble کے نام سے ۱۹۵۴ء میں شائع ہونے کے بعد ایک آدھ ادبی انعام کا حق دار ٹھہرا اور مدت تک امریکی اسکولوں میں شامل نصاب رہا۔ خود سوانحی مواد پر مبنی یہ ایک چھوٹی سی لڑکی کی کہانی ہے جو ۱۸ویں صدی کے دوران اپنے والد کے ساتھ ریاست کنکٹی کٹ میں آبادکار کے طور پر آتی ہے اور وہاں مقامی ''سرخ ہندی'' باشندوں کو موجود پاتی ہے۔ پہلے پہل وہ ڈرتی، گھبراتی ہے پھر ان سے اتنی مانوس ہو جاتی ہے کہ ان کو سکھانے پڑھانے لگتی ہے۔ ابتدائی انعام و قبولیت کے بعد اب اس ناول کی قدر و قیمت کے بارے میں سوال اٹھائے جانے لگے ہیں کہ اس میں مقامی سرخ ہندی باشندوں کے ساتھ سرپرستی اور لاشعوری طور پر حقارت کا رویہ مُضمر ہے۔ اسی نوع کے ایک تفصیلی مضمون میں اس کے مواد کا تجزیہ کرنے کے بعد یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ۱۹۵۴ء میں شائع ہونے والی یہ کتاب ''اپنے زمانے کی پیداوار تھی ــــ وہ زمانہ جو آیا اور آ کر چلا گیا۔۔۔''

اس تجزیے کا نام بھی قابلِ غور ہے ــــ کتابیں جن سے بچ کر رہنا چاہیے۔ ایک زمانے کی انعام یافتہ کتاب چند برس بعد اس لائق ٹھہرتی ہے کہ اس سے دامن بچا کر گزرا جائے۔ یہ گئے وقتوں کی کہانی ہے جس کے سورما، بہادر بھی ویسے نہیں رہے جیسے ان کو پیش کیا گیا۔ یوں یہ ترجمہ اصل میں جو کہانی ہمیں سنا سکتا ہے وہ کتاب میں نہیں بلکہ متن سے باہر ہے۔ یہ گئے وقتوں کی کہانی ہے جس کے سورما اور بہادر بھی بدل گئے۔

بچوں کے لیے انتظار حسین نے جو کچھ لکھا، اس میں غالباً سب سے زیادہ اہمیت کتاب ''کلیلہ دمنہ'' کو ملنا چاہیے جو ہندوستان کی مشہور قدیم داستان کی بازگوئی پر مشتمل ہے۔ انھوں نے زبان و بیان کو کسی قدر سادہ اور آسان تر بنا کے اس زمانے کے بچوں کو کلاسیکی ادب کے اس وقیع سرمائے سے روشناس کرایا ہے۔ یہ کتاب پہلی بار یونیورسٹی گرانٹس کمیشن، اسلام آباد کی طرف سے شائع ہوئی، پھر کچھ عرصے کے بعد اس کی دوسری اشاعت سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور سے ہوئی۔

مختلف اقتباسات اور بیچ میں سے چُن کر ایک آدھ حکایت تو انتظار حسین نے کئی مرتبہ بیان کی ہے، اپنے افسانوں میں بھی یوں لکھا ہے اور الگ سے کہانیاں بھی دہرائی ہیں۔ لیکن یہاں وہ پوری داستان کو نئے سرے سے بیان کرتے نظر آتے ہیں، پس منظر سے آغاز کرتے ہیں اور حکایت در حکایت چلتے ہوئے داستان کے منطقی انجام، بلکہ اخلاقی نکتے پر پہنچتے ہیں اور پھر جیسے لہر سے لہر چلتی ہے، اس داستان کے عناصر کو جدید دور کی مشکلات سے جوڑ کر انھوں نے چند افسانے بھی لکھے۔ اس طرح یہ ان کے تخلیقی کام کے لیے محرک اور مہمیز بھی ثابت ہوئی۔

جس طرح اس داستان کے عین بیچ میں کوئی کردار کہانی سناتے سناتے، کہانی کو ٹھہرا کر حکایت یا ایک اور کہانی شامل کر لیتا ہے، اسی طرح نامناسب نہ ہوگا اگر یہاں دو چار باتیں اس داستان کے بارے میں بھی بیان کر دی جائیں۔ اس داستان کا منبع قدیم ہندوستانی قصہ ''پنچ تنتر'' ہے جو سنسکرت میں شہرت اور مقبولیت کے بعد ایران پہنچا، پہلوی زبان میں ترجمہ ہوا، پہلوی سے عربی میں ترجمہ ہوا اور پھر فارسی میں، جہاں سے اردو میں منتقل ہوا۔ ان مختلف ترجموں میں حسبِ دستور داستان میں ترمیم و تبدیلی ہوتی رہی اور ان کو اپنے اپنے دور میں اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ بعض اب تک کلاسیک کا درجہ

رکھتے ہیں ایک زبان سے دوسری زبان تک، اس داستان کو اپنی کہانی بھی خوب ہے۔ اس داستانوں میں سفر کے مختلف مراحل کو سمیٹتے ہوئے نیر مسعود نے لکھا ہے:

''ہندوستان کے قدیم افسانوی ادب میں سنسکرت کی ''پنچ تنتر'' کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اخلاقی حکایتوں کا یہ مجموعہ، جس میں جانور نمایاں کردار ادا کرتے ہیں، مختلف زبانوں اور مختلف زمانوں کے بہت سے حکایتی مجموعوں کا ماخذ ہے۔ روایات کے مطابق نوشیرواں کے عہد میں یہ کتاب ایران پہنچی اور پہلوی زبان میں اس کا ترجمہ کیا گیا۔ پہلوی زبان سے ابن مقفع نے اس کا عربی میں ترجمہ کیا جو کلیلہ و دمنہ کے نام سے مشہور ہوا۔ بارہویں صدی عیسوی میں نصر اللہ منشی نے ابن مقفع کے ترجمے کو سادہ فارسی نثر میں منتقل کیا۔ ان دونوں ترجموں کو بنیاد بنا کر ۱۴۷۰ء اور ۱۵۰۵ء کے درمیان ایران کے عالم اور انشا پرداز ملا حسین واعظ کاشفی نے ''انوار سہیلی'' لکھی جو اپنے رنگین اسلوب کی وجہ سے بہت مقبول ہوئی اور بہت زمانے تک مقبول رہی۔

بار بار ترجمہ اور ترجمہ در ترجمہ ہونے کے دوران اصل کتاب میں طرح طرح کے تغیرات اور تصرفات بھی ہوتے گئے۔ کچھ حکایتیں حذف ہوئیں، کچھ نئی حکایتوں کا اضافہ ہوا، بعض تمہیدیں بڑھائی گئیں اور سب سے بڑا فرق یہ ہوا کہ بہت سے کرداروں میں تبدیلیاں ہوگئیں۔ متعدد کردار ہندوستانی سے ایرانی، عرب اور اسلامی ہو گئے اور برہم چاریوں، سنیاسیوں کی جگہ درویشوں زاہدوں وغیرہ نے لے لی۔

اردو میں ''پنچ تنتر'' کی کہانیاں زیادہ تر اسی بدلے ہوئے روپ میں رائج ہوئیں اس لیے کہ ایران کی طرح ہندوستان میں بھی حسین واعظ کی ''انوار سہیلی'' کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی اور اس کی بنیاد پر اردو میں کئی کتابیں لکھی گئیں۔۔۔''

نیر مسعود کے نزدیک ان کتابوں میں سب سے اہم ''انوار سہیلی'' کا وہ ترجمہ ہے جو ملیح آباد کے نواب اور شاعر فقیر محمد خاں گویا نے ''بستان حکمت'' کے نام سے لگ بھگ ۱۸۳۶ء میں مکمل کیا۔ نیر مسعود نے اس طویل داستان کا ایک مختصر انتخاب کیا ہے جس کے مقدمے سے مندرجہ بالا اقتباس لیا گیا ہے۔

ایک اور مختلف مگر قابل توجہ تجزیہ اردو کی نثری داستانوں کے سب سے زیادہ مبسوط جائزے میں ڈاکٹر گیان چند جین نے پیش کیا ہے۔ مگر وہ چھوٹتے ہی کہہ دیتے ہیں:

''کلیلہ و دمنہ کی اردو کے افسانوی ادب میں کوئی بڑی اہمیت نہیں۔۔۔''

(اردو کی نثری داستانیں، چھٹا باب، اردو کی سنسکرت الاصل کہانیاں)

انہوں نے بڑی تفصیل کے ساتھ ایک زبان سے دوسری زبان تک اس کتاب کے سفر اور اس کے نتیجے میں ہونے والی قلب ماہیت کی تفصیل بیان کی ہے، حالاں کہ اس دوران وہ خود کہہ اٹھتے ہیں:

''اس کتاب میں اکثر جانوروں کی حکایات ہیں جن میں سے کئی عالم گیر شہرت کی مالک ہیں۔ بہت سی مہابھارت یا جاتک میں ملتی ہیں لیکن کہیں انہوں نے سلطنتیں پلٹنے کا دعویٰ نہیں کیا۔ کسی تاریخ سے معلوم نہیں ہوتا کہ پنچ تنتر کسی راجا یا راج منتری کے مطالعے میں رہا کرتی ہو۔ یورپ میں کلیلہ و دمنہ کو جو شہرت ہے وہ لوک کہانیوں کے طور پر ہے۔ اس پر جو بحث ہوتی ہے وہ محض کہانیوں کے زاویۂ نگاہ سے۔ سچ تو یہ ہے کہ مغربی مستشرقین نے اس پر تنقید کی ضرورت ہی نہیں سمجھی۔ وہ محض اس کی تحقیق ہی میں کاوش کرتے ہیں۔۔۔'' (ایضاً، ص ۲۸۱)

دل چسپ بات یہ ہے کہ جو اعتراض انہوں نے مغربی مستشرقین پر کیا ہے، اس کی زد میں خود بھی آ جاتے ہیں۔ اور ان کی ساری کاوش بھی تحقیق تک ہے۔ ابن المقفع کے بیان کو مسترد کرتے ہوئے انہوں نے یہ لکھا ہے:

''دراصل ابن المقفع نے اپنی کتاب کی عظمت دکھانے کو یہ روایت گھڑی ہے کہ ہندوستان اور ایران میں یہ کتاب شاہی خزانے میں مقفل رہتی تھی۔ دیکھیے تو اس میں کون سے ایسے نادر جواہر پارے ہیں جنھیں سینے سے لگا کر رکھا جائے۔ ایک جانوروں کی کہانیوں کی کتاب کو یہ اعزاز بھی نہیں دیا جا سکتا۔ اس میں عموماً بنیوں کی کہانیاں اکٹھی کر دی گئی ہیں جن کے ساتھ ساتھ کچھ اخلاقی نظریے بھی چسپاں کر دیے گئے۔ پنچ تنتر کی ابتداء میں بتایا گیا ہے کہ دکن کے شہر مہلا روپیہ (کے) راجا امر شکتی کے تین لڑکے بالکل جاہل تھے۔ اس نے ان کی تعلیم کے لیے وشنو شرما کو مقرر کیا، جس نے چھ مہینوں میں کہانیوں کے ذریعے سیاست کا درس دیا۔ جس کا نتیجہ یہ کتاب ہے۔ ہتوپدیش کی تمہید میں نام مختلف ہیں۔ اس میں کہا گیا کہ پٹنہ میں گنگا کنارے راجا سدرشن تھا۔ اس نے اپنے نالائق لڑکے وشنو شرما کے سپرد کیے۔ اس نے دیکھا کہ ان لڑکوں کو جانوروں اور چڑیوں میں دل چسپی ہے اس لیے اس نے انہیں کے پردے میں نصیحت آمیز کہانیاں سنائیں۔ اس طرح یہ کتاب محض ان کوڑھ مغز بچوں کو کچھ درس دے سکتی ہے جن کے ذہن حیوانات کی حکایات سے بلند مضمون کو گرفت میں نہ لے سکیں۔''

(ڈاکٹر گیان چند جین، ایضاً، ص ۲۶۲۔۲۶۳)

ڈاکٹر گیان چند جین کہانیوں میں تاریخی واقعیت کو تلاش کرتے ہیں اور جب یہ نہیں ملتی تو ناراض ہو جاتے ہیں۔ کوڑھ مغز بچوں کے علاوہ بیسویں صدی کے کچھ اور لوگوں نے بھی ان کہانیوں سے دل چسپی کا اظہار کیا ہے۔ لاطینی امریکا کے جدید ناول نگار کارلوس فوئنتیس کے نزدیک ''یہ کہانیاں عصری ہیں اور ابدی ہیں، اس سے زیادہ تعریف کی ضرورت بھی نہیں.....'' انگریزی ادب کی اہم شخصیت، نوبل کا انعام یافتہ ناول نگار ڈورس لیسنگ نے کلیلہ و دمنہ کے نئے ترجمے (از ریمزے وڈ، ۱۹۸۰ء) پر دیباچہ لکھا ہے جس میں ان کہانیوں کی اہمیت کو اجاگر کیا ہے۔ اس نے اعتراف کیا ہے کہ اسے بھی اس کتاب کی دو ہزار سالہ تاریخ سے دل چسپی ہوگی:

''یہ (کتاب) کم از کم دو ہزار سال سے باقی ہے۔ مگر یہ کہنا مشکل ہے کہ اس کا آغاز کہاں ہے.... اور یہ بات ایسی کتاب کے لیے عین مناسب ہے جس کی فطرت ہی یہ رہی ہے کہ قصے کے اندر قصہ جذب کرتی جائے اور تاریخی حقیقت اور افسانویت کے درمیان حد فاصل کو دھندلا کرتی جائے۔''

(ڈورس لیسنگ، کلیلہ و دمنہ، ترجمہ آصف فرخی، دو نیا زاویہ)

صرف آغاز ہی نہیں وہ قصہ گوئی کے انداز کو بھی سراہتی ہے:

''قصہ گوئی کا یہ طریقہ، یا یہ نمونہ، اس انداز کو ظاہر کرتا ہے کہ زندگی میں ایک چیز سے دوسری چیز نکلتی ہے، اکثر غیر متوقع طور پر اور یہ کہ واقعات اور خیالات کے لیے صاف اور سیدھے ظروف نہیں ڈھالے جا سکتے۔ اور نہ امیدوں اور امکانات کے لیے اور یہ فیصلہ کرنا آسان نہیں کہ کوئی بھی چیز کہاں شروع ہوتی ہے اور کہاں ختم۔ اس کتاب کی تاریخ بھی خود یہی ثابت کرتی ہے۔ جب کہانی کا چوکھٹا (''فریم'') ختم ہو جاتا ہے، وقتی طور پر، اور سلسلہ وار کہانیوں کا سلسلہ بھی بیان ہو جاتا ہے تو اس وقت دراصل جو پیش آ رہا ہے وہ یہ ہے کہ ایک صورت حال کے مختلف پہلو ظاہر ہو رہے ہیں،

اس سے پہلے کہ بنیادی کہانی کا عمل آگے بڑھے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ایک سے زیادہ "چوکھٹا" کہانی ہو چناں چہ ہم بڑے آرام سے ایک اقلیم کے بعد دوسری اقلیم میں لے جائے جا رہے ہیں، دروازے کھلتے جا رہے ہیں جیسے کہ آئینے پر دستک دیں اور آپ کو پتہ چلے کہ آئینہ تو دروازہ ہے۔"

(ڈورس لیسنگ، ایضاً ص ۱۶۳-۱۶۴)

اس تمہید کے بعد دیکھیے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ انتظار حسین کے کام کی یہ اہمیت کسی طرح کم نہیں کہ انہوں نے اس کلیدی کلاسیک کو نئے سرے سے اس زمانے میں متعارف کرا دیا۔ اور یوں اس کتاب کو انتظار حسین کی داستان دوستی اور داستان شناسی کا ثمرہ سمجھنا چاہیے۔

اس صورت میں کتاب کا آغاز ایک دعوت سے ہوتا ہے، بچوں کو کہانی سننے کا بلاوا دیا جا رہا ہے: "ننھے دوستو! کلیلہ دمنہ کی کہانی سنو۔۔۔"

قدم پیچھے ہٹ کر وہ بتاتے ہیں کہ یہ کہانی کتنی پرانی ہے اور اس نے مختلف ملکوں میں بہت سے روپ بھرے۔ وہ ڈورس لیسنگ کی طرح اس کہانی کے سفر میں محو ہو کر نہیں رہ جاتے اور سیدھے سبھاؤ ایک ہی جملے کے بعد کہانی کے متن میں داخل ہو جاتے ہیں۔

"کلیلہ دمنہ دو گیدڑ تھے، لیکن نہیں۔ اس کہانی سے پہلے ایک کہانی اور سنو۔۔۔" اس جملے سے گریز کے ساتھ وہ کلیلہ دمنہ کی کہانی کے چوکھٹے (Framing device) میں پہلے داخل ہو جاتے ہیں اور رائے داشلیم اور حکیم بید پائے کا قصہ پہلے سناتے ہیں جس سے گزر کر ایک کہانی، پھر دوسری کہانی میں داخل ہوتے چلے جاتے ہیں۔ بیان سادہ اور دل نشین ہے، بچّوں کے لیے عین مناسب۔ اس کے ذریعے سے بچّوں کو اس زندہ جاوید کلاسیک سے روشناس کرایا جا سکتا ہے۔

برسوں پہلے اپنے بچپن میں، مجھے یاد ہے کہ میں نے "انوار سہیلی" کی کہانیاں پڑھی تھیں جو الیاس مجیبی نے بچوں کو کلاسیک سے روشناس کرانے کے لیے لکھی تھیں۔ انھوں نے اسی طرح فسانۂ عجائب اور باغ و بہار کو مختصر اور قدرے سادہ بنا کے بچوں کے لیے لکھا تھا بلکہ ان سب سے بھی بڑھ کر "الف لیلہ" کو اسی طرح بچوں کے لیے از سرِ نو لکھا تھا کہ داستان کا رنگ و آہنگ اور کلاسیکی رچاؤ برقرار رہ سکے۔ اب ان کاوشوں کا کہیں ذکر نہیں ہوتا۔ اب کوثر اور رودِ کوثر والے شیخ محمد اکرام نے بھی بچوں کے لیے انوار سہیلی کی کہانیاں سادہ زبان میں لکھی تھیں۔ انتظار حسین نے پیچ در پیچ داستان کو بچّوں کے لیے دہرا دیا ہے اور ظاہر ہے کہ ان کا یہ ورژن ہمارے زمانے کے لیے بڑی سہولت اور آسانی کے ساتھ فراہم ہو گیا۔

اس دسترس کے باوجود اصل مسئلہ یہ ہے کہ ہمارا معاشرہ ایسی کتابوں کو ایک معمولی اور ضمنی تفریح سے بڑھ کر کوئی اہمیت بھی دیتا ہے۔ یہ کتاب نصاب کا حصّہ بھی ہو سکتی تھی یا پھر درسی کتاب کے پہلو در پہلو ثانوی ریڈر کے طور پر متعارف کرائی جا سکتی تھی۔ لیکن ایسا نہیں ہوا کہ نصابی کتابوں کو ہم نے نظریاتی نصیحت و تلقین کا ذریعہ بنا لیا ہے، چاہے یہ indoctrination کی حدود تک کیوں نہ پہنچ جائے۔ اس لیے معاصرے میں جاری نظامِ تعلیم اور نصاب ایسی کتابوں کی فراہمی کا خاطر خواہ فائدہ نہیں اٹھانا چاہتے۔ کوئی بچہ اپنے طور پر پڑھ لے تو پڑھ لے، باقی بچّوں (اور ان کے اساتذہ کے لیے) کلیلہ دمنہ محض نامانوس نام ہیں اور اس کے علاوہ کچھ نہیں۔ جو خوش قسمت بچے زبان کی حد توڑ کر انگریزی پڑھنے لگیں

گے، ان کا تجسس بیدار ہو جائے تو انگریزی میں اس کتاب کے ایک سے زیادہ ورژن ان کے تخیل کو مہمیز لگانے کے لیے موجود ہیں۔

بچوں کے لیے پوری داستان بیان کر دینے سے بھی انتظار حسین کی تشفی نہیں ہوئی اور کلیلہ دمنہ کی کہانیوں نے کچھ عرصے کے بعد ان کو دوبارہ سے تحریک دی، لیکن اب کی بار مختلف طریقے سے۔ کلیلہ دمنہ کے کرداروں کو لے کر انھوں نے چار افسانے لکھے جن میں فضا اس داستان جیسی ہے مگر یہ کہانیاں اس داستان کی نہیں ہیں۔ یہ چاروں کہانیاں مجموعے ''شہزاد کے نام'' میں شامل ہیں۔ اور اس سلسلے کی آخری کہانی ''کلیلہ چپ ہوگیا'' مصنف کی زبان سے ان قدیم داستانوں کی ناقدری پر راوں تبصرہ بھی۔ کیا واقعی کلیلہ پر اب کی بار یہ کیسی افتاد پڑی ہے، کیا کوئی اس کی سننے والا نہیں رہ گیا ہے؟ کیا واقعی کلیلہ بے زبان ہوگیا ہے؟

ایک کہانی پر مشتمل یہ مختصر، باتصویر کتاب الو اور کوا آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، کراچی سے ۲۰۰۱ء میں پہلی بار شائع ہوئی۔ اس کی دوسری طباعت ۲۰۱۳ء میں سامنے آئی۔

یہ قصہ ہندوستان کے ان قدیم سلسلوں سے ایک، پنج تنتر ماخوذ ہے جن میں بولتے چالتے جانوروں کے وسیلے سے نصیحت اور حکمت کی باتیں بیان کی گئی ہیں۔ پھر اس میں کہانی کے اندر کہانی سے بھی کام لیا گیا ہے جو ان میں سے بعض داستانی سلسلوں کی خاصیت ہے۔

کتاب پر درج ہے کہ یہ نو سے گیارہ برس کے بچوں کے لیے ہے۔ لیکن اس کے بیان میں انتظار حسین کے اسلوب کی چاشنی موجود ہے۔ کہانی کا آغاز اس طرح ہوتا ہے:

''ایک جنگل میں رنگ رنگ کے پرندے بستے تھے۔ بھانت بھانت کی بولی بولتے تھے۔ کسی ٹہنی پر بیٹھی بلبل گا رہی ہے، کسی شاخ پر مینا چہک رہی ہے اور کوئل کی کوک، فاختہ کی ہوک، مور کی جھنکار، پپیہے کی پکار، کوؤں کی کائیں کائیں، طوطوں کی ٹائیں ٹائیں، کھٹ بڑھئی کی کھٹ کھٹ، کبوتروں کی غٹرغوں......''

نثر کا یہ اسلوب کہانی کی بیان میں اس طرح کے رنگ بھرتا جاتا ہے:

''کوے نے تامل کیا۔ پھر بولا، ''ارے بھولے پنچھیو......! یہ تمہارے دماغ میں کیا سمائی ہے۔ آدمیوں نے اپنا بادشاہ بنا کر کیا پھل پایا جو تم پاؤ گے اور اگر بادشاہ بنانا ہی ہے تو ایسے کو بناؤ جو سچ مچ بادشاہ لگے۔ مور کو دیکھو، خوبصورت رنگ، لمبی دم، سر پر کلغی، چال شاہانہ، سچ مچ جنگل کا بادشاہ لگتا ہے۔ یا پھر ہدہد کو دیکھو۔ اس کے سر پر تو سچ مچ تاج رکھا ہوا ہے۔ میں پوچھتا ہوں کہ الو میں کون سا سرخاب کا پر لگا ہے۔ اسے کیا سوچ کر تم نے بادشاہ بنانے کی ٹھانی ہے......''

پرندوں کو اس ارادے سے باز رکھنے کے لیے کوا ایک کہانی سناتا ہے اور اس کے بعد آدمی کی مثال دیتا ہے:

''کوے نے اس سے بھی بڑھ کر ایک بات کہی، ''ارے نیک بختو! آدمیوں کا حال دیکھو اور سبق حاصل کرو۔ خرگوش اور تیتر کی طرح وہ کتنی جلدی مسکین صورت والوں پر بھروسا کر کے انھیں اپنا حاکم بنا لیتے ہیں۔ پھر حاکم بن کر وہ ان کے ساتھ کیا کرتے ہیں۔''

یوں جنگل کے پرندوں کو انسانی مشکل میں مبتلا دیکھنے، دکھانے کی اس کہانی میں anthropomorphic احساس بھی ہے اور کہانی اندر کہانی کی وہ framing device بھی جس کے لیے انتظار حسین نے اپنی پسندیدگی کا اظہار بھی کیا ہے اور اپنے بعض افسانوں میں استعمال بھی کیا ہے۔ یوں بچّوں کے لیے لکھی جانے والی اس چھوٹی سی کہانی میں ان کا افسانوی دل چسپی کا سامان نظر آتا ہے اور ان کے اپنے کام کے قریب لے آتا ہے۔

پھر یہ بھی بات ہے کہ اس مخصوص قصّے سے مصنف کی اپنی دل چسپی برقرار رہی اور ایک مرتبہ کے بعد دوبارہ اس کی بازگوئی کی۔ ۲۰۰۶ء میں شائع ہونے والے مجموعے ''نئی پرانی کہانیاں'' میں ''کاگا تنتر'' کے حصّے میں کوّوں اور الوؤں کی دشمنی کے بیان میں ''اقتدار کا جھگڑا'' اور ''بگلے کی منصفی'' کے عنوان کے تحت یہ قصہ پھر بیان ہوتا ہے، اور اس انداز میں کہ کئی ٹکڑے اسی ابتدائی شکل سے لیے گئے ہیں جو بچّوں کے لیے لکھی گئی تھی۔ چناں چہ بچّوں والی کہانی کا ابتدائی ٹکڑا یہاں موجود نہیں ہے لیکن ''کوّے نے تامل کیا۔'' والا ٹکڑا جوں کا توں موجود ہے۔

یوں کہانی ادب رنگ بدل کے سامنے آتی ہے اور تھوڑی بہت تبدیلی سے اس کے نین نقش نہیں بدلتے، چاہے اسے بچوں کی کہانی کے طور پر پڑھا جائے یا عمر کی تخصیص کے بغیر کسی اور انداز میں۔

●○●○●○●

مُرتّب کتابیں

لطیفے اور چٹکلے

دو چار لطیفے تو ہر ایک کو یاد ہوتے ہیں کہ موقع پڑنے پر سنائے جاسکیں، خواہ کتنے ہی گھسے پٹے کیوں نہ ہوں۔ لیکن اگر لطیفے ایک تواتر سے اور مسلسل سنانا پڑیں تو وہ سزا بھی بن سکتے ہیں۔ ''آبِ حیات'' میں محمد حسین آزاد نے انشاء اللہ خان انشاء کے تذکرے میں واقعہ درج کیا ہے کہ نواب سعادت یار خان رنگین نے کسی بات پر چڑ کر انشاء کو پابند کر دیا تھا کہ روزانہ دو نئے لطائف یا ظرائف ان کو سنایا کریں۔ مسلسل نئے لطیفوں کی تلاش نے انشاء کا یہ حال کر دیا تھا کہ وہ ہر ملنے والے سے درخواست کرتے کہ کوئی بات بتا دو کہ اسے نمک مرچ لگا کر نواب کے حضور پیش کر دوں۔ سزا کے طور پر تو نہیں لیکن انشاء کی اس تلاش سے انتظار حسین بھی گزرے کہ لطیفوں کا مجموعہ تالیف کیا۔ غنیمت ہے کہ یہ سلسلہ زیادہ نہیں چلا۔

اِدھر اُدھر سے لطیفے لے کر یہ مجموعہ ترتیب دیا گیا ہے۔ زیادہ تر لطیفے انگریزی سے لیے گئے ہیں، ملا نصیرالدین کے بھی چند ایک لطیفے ہیں اور کئی لطیفے سرداروں کے حوالے سے ہیں۔ ایک آدھ لطیفہ ادبی ذرائع سے بھی آیا ہے، مثلاً عذرا پاؤنڈ کو عورت سمجھ لینے کی غلطی جو لطیفہ اسی وقت بنتی ہے جب قاری کو پتہ ہو کہ عذرا پاؤنڈ کون تھا، پھر بھی مصنف نے اسے ایک سے زیادہ مواقع پر استعمال کیا ہے۔

جب کہ عنوان سے ظاہر ہے، یہ عام دل چسپی کی کتاب ہے اور اس کا مصنف کے سنجیدہ ادبی کام سے دور کا واسطہ ہے۔ یہاں انتظار حسین کے اسلوب کی وہ چمک دمک بھی نظر نہیں آتی جو اخباری کالموں میں بھی مل جاتی ہے۔ بلکہ ادبیت بھی لطیفوں سے زیادہ ان کے عنوانات میں پائی جاتی ہے۔ اس طرح کے کئی چھوٹے بڑے مجموعے صحافی اور ادیب خوشونت سنگھ نے بھی مرتب کیے جو اپنے وقت میں مقبول عام ثابت ہوئے جب کہ یہ کتاب اس طرح کی شہرت سے محفوظ رہی۔

اس مجموعے کی تالیف کا سبب کیا ہوا اور اس کے بعد کیا گزری، انہوں نے راقم الحروف کو ایک گفتگو کے دوران بتایا کہ مکتبۂ کارواں کے مالک اور لاہور کے مشہور ناشر چودھری عبدالحمید نے اشاعت کے لیے فرمائش کی تھی۔ لیکن بے روزگاری کے دوران جب مصنف نے ان سے رجوع کیا تو انہوں نے کہا کہ لطیفوں کا مجموعہ مرتب کر دیں، کیوں کہ اس سے قبل اشفاق احمد نے اس نوع کا مجموعہ مرتب کیا تھا اور وہ پسند کیا گیا۔ سو انتظار حسین نے ایسا ہی کیا۔ لیکن واردات کتاب کی اشاعت کے بعد گزری، جب ایک لطیفہ اعتراض کا باعث بن گیا جس میں ایک قوم کا نام لیا گیا تھا (حالاں کہ یہ کام مقصود

کے بارے میں اس کتاب میں کئی جگہ ہوا ہے) یہاں تک کہ مصنف نے اخباری بیان شائع کروایا کہ وہ اس قوم کا احترام کرتا ہے اور اس کے بعض افراد کی تعریف میں لکھ بھی چکا ہے۔

اس اختلاف کی وجہ سے کتاب میں سے وہ صفحہ کاٹ کر الگ کرلیا گیا جس پر وہ لطیفہ شائع ہوا تھا اور اس کے بعد کتاب اس صفحے کے بغیر فروخت ہوتی رہی۔ کچھ عرصہ اور معاملہ رفع دفع ہوگیا اور کتاب بھی ناپید ہوگئی۔ یہ اعزاز بہرحال انتظار حسین کو حاصل ہوا کہ انہوں نے لطیفے بھی جمع کیے تو باعث نزاع بن گئے۔

کچھ تو کہیے

ادبی مباحث کا یہ مجموعہ لطائف وظرائف سے کم از کم زیادہ وقیع ہے یا پھر شاید ان کی اعلیٰ وارفع تکلیب۔

یہ مختصر سا مجموعہ حلقہ ارباب ذوق لاہور کے مستقل اجلاس کی ادبی بحثوں پر مشتمل ہے اور اسے انتظار حسین نے عزیز الدین احمد کی شراکت میں مرتب کیا۔ یہ مجموعہ مکتبۂ جدید، لاہور نے ۱۹۶۳ء میں شائع کیا۔ اس کتاب کے دوبارہ شائع ہونے کی نوبت نہیں آئی۔

اس تالیف کے غرض وغایت کو سمجھنے کے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ حلقۂ ارباب ذوق، نے ادبی تحریروں پر تنقیدی مباحث اور اپنے تواتر کے ذریعے ایک باقاعدہ رجحان کا آغاز کیا۔ انتظار حسین ادیبوں کی اس تنظیم کے اجلاس میں شریک ہوتے رہے اور پھر ایک مختصر مدت کے لیے اس کے انتظامی امور سے متعلق عہدے دار بھی رہے۔

آج کا طرز احساس، ادب میں ہم عصری، اردو شعری تجربہ اور نیا علمی شعور، اسلام اور مائتھالوجی جیسے موضوعات پر اس مجموعے میں نو بحثیں شامل ہیں، جن میں اپنے وقت کے اہم ادیب اور شاعر شریک ہوتے اور اپنا اپنا نقطۂ نظر پیش کرتے نظر آتے ہیں۔ کتاب کا مختصر پیش لفظ انتظار حسین کا لکھا ہوا ہے اور اس میں انھوں نے نہ صرف یہ کہ حلقۂ ارباب ذوق کے طریقۂ کار کی صراحت کی ہے بلکہ اس طرح کے اجلاس کا نقشہ بھی کھینچا ہے، جس سے اندازہ ہوسکتا ہے کہ اس دور کی فضا کس قسم کی تھی، بحث کس طرح ہوتی تھی اور اس کا ردعمل کیا ہوتا تھا۔ بعض مرتبہ یہ بحث گھوم پھر کر کئی اجلاسوں میں جاری رہی اور اخبار، رسالوں میں بھی پھیل گئی۔ ایسی صورت حال کے بارے میں انھوں نے یہ سوال اٹھایا ہے کہ "حلقۂ ارباب ذوق کی نشستوں میں اٹھنے والے سوال عہد کے اہم سوال کیسے بن جاتے ہیں؟

اس سوال کی گرہ کھولتے ہوئے وہ اس نتیجے پر پہنچ جاتے ہیں:

"جو سوالات وہ (نئے لکھنے والے) اٹھاتے ہیں وہ بظاہر شعر اور افسانے کے معاملات ہوتے ہیں مگر غور کرنے اور تجزیہ کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ وہ تو قومی نوعیت کے سوال ہیں۔۔"

مزیں براں، "کھلا یہ کہ حلقہ کسی سیدھے سادے ادبی یا علمی مسئلے پر بحث نہیں کر رہا تھا۔ بلکہ ایسے سوالات اٹھا رہا تھا جن کو سمجھنے اور سلجھانے میں پاکستان کی بقا مضمر ہے۔۔۔"

ادبی سوال کے لیے یہ کیوں ضروری ہوگیا ہے کہ وہ سیدھا سادا ہو؟ تہہ دار اور گنجلک بھی ہوسکتا ہے۔ لیکن اس فقرے سے یہ اندازہ بھی لگایا جاسکتا ہے کہ پاکستان ادب اور دانش ور ادبی سوالوں کے تعین کے لیے "ورائے ادب" حوالوں کو گفتگو کی تکمیل کے لیے لازمی سمجھتے آئے ہیں۔ اس نہج پر سوچنے کی وجہ سے ہماری قومی بقا کو کیا فروغ حاصل ہوا تھا، ادبی گفتگو بھی

ثقافتی اور سماجی حوالوں سے گزر کر سیاسی معاملات تک پہنچ کر ختم گئی، جس سے ہر دو کا نقصان ہی ہوا، فائدہ نہیں۔

اس مجموعے میں انتظار حسین کا ایک مضمون "فائدہ عرض ہنر میں خاک نہیں" شامل ہے جو (اس وقت کے) موجودہ معاشرے میں لکھنے والے کی اہمیت کے بارے میں ہے۔ مضمون کے ساتھ، شرکا کی جانب سے اس کے بارے میں تبصرے اور سوالات بھی شامل ہیں۔ یہ مضمون قدرے ترمیم کے ساتھ، مجموعے "علامتوں کا زوال" میں شامل ہے۔

اعجاز بٹالوی کا مضمون "بلند آواز میں سوچنا" اور اس کے بارے میں ہونے والی بحث اس کتاب کے آخر میں آتی ہے۔ اور بحث کے سمٹنے سے پہلے سجاد باقر رضوی کا یہ فقرہ ریکارڈ پر آتا ہے:

"انتظار حسین آج کے انسان کی شخصیت تلاش نہیں کر رہا بلکہ آج کے پاکستانی مسلمان کی شخصیت تلاش کر رہا ہے۔۔۔"

یہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ کیا پاکستانی مسلمان کی شخصیت آج کے انسان کی شخصیت سے علیحدہ ہے؟ ہمارا آپ کا زمانہ تو شاید اس سوال کا جواب بلند آہنگ میں اقرار کے ساتھ دے گا لیکن جواب سے قطع نظر، سوال کے formulation کو دیکھا جائے تو اس سے ان مباحث کی نوعیت کا اندازہ ہو جاتا ہے اور انتظار حسین کا پیش لفظ بھی سمجھ میں آنے لگتا ہے۔ اسی لیے اس مجموعے کے مباحث پرانے ہو جانے کے باوجود مانوس سے لگتے ہیں۔ جیسے ہم نے انہیں بار بار سنا ہو اور ہر بار ان سنی کرتے گئے ہوں۔ یہاں تک کہ ادبی حوالے گھٹتے گھٹتے ختم ہو گئے اور قومی بقا خود سوال بن کر رہ گئی، مجسم سوال۔

ان مباحثوں میں شریک اہل قلم ___ ناصر کاظمی، اعجاز بٹالوی، شہرت بخاری، سجاد باقر رضوی، ندرت الطاف، امجد الطاف اور دوسرے ___ انتظار حسین کی دوسری تحریروں، بالخصوص اخباری کالموں میں قدرے تفصیل کے ساتھ سامنے آتے ہیں اور اس وجہ سے اس کتاب کے دوران نامانوس نہیں لگتے اور ان کا نقطۂ نظر بھی سمجھ میں آنے لگتا ہے۔ یوں ایک کتاب کو کالموں کے ساتھ بھی انتظار حسین کے اس ادبی عمل کا ایک جزو سمجھنا چاہیے۔ جہاں وہ اپنے دور کی ادبی فضا کی رواں تاریخ جستہ جستہ لکھتے گئے ہیں اور یہ متحرک، بولتی تصویریں ان کے افسانوں کے پس منظر میں ملتی، ڈولتی نظر آتی ہیں۔ جیسے پرانے پروجیکٹر سے دکھائی جانے والی فلمیں، جو نامکمل سہی اپنے اندر زندگی کی رفتار کو کچھ دیر کے لیے گرفت میں لے آتی ہیں۔

الف لیلہ

الف لیلہ انتظار حسین کے ادبی نظام میں مرکزی حیثیت رکھنے والی کتاب ہے۔ اتنی وقیع کہ وہ اسے کتاب سے بھی بڑھ کر حیثیت دیتے ہیں:

"الف لیلہ اپنے لیے کوئی کتاب نہیں، ایک تجربہ ہے جو اپنے اجداد سے ورثے میں ملا اور بچپن کی راتوں میں پروان چڑھا۔۔۔"

یوں الف لیلہ ان کے تجربے میں دبے پاؤں داخل ہوتی ہے اور گہری معنویت کی حامل بنتی جاتی ہے جہاں وہ پُرلطف اور حیرت انگیز کہانیوں کے روپ میں ایک پوری تہذیب کے بڑھتے، پھیلتے، نئی دنیا کو جذب کرنے اور اس کے مرقعے اپنے اندر اتارنے کے عمل کو دیکھنے لگتے ہیں۔ الف لیلہ کا تحریری حوالہ بہت تفصیل کے ساتھ اس دیباچے میں آتا ہے

جو انہوں نے رتن ناتھ سرشار کی "الف لیلہ" کے لیے تیار کیا۔ سرشار کی الف لیلہ کو انہوں نے مرتب کیا اور یہ ۱۹۶۱ء میں شائع ہوئی۔ "ہزار داستان" کے نام سے اس کی دوسری اشاعت ۲۰۱۱ء میں ہوئی۔ سرشار کی الف لیلہ کی تدوین، الف لیلہ سے ان کا سب سے زیادہ وقیع اور طویل encounter ہے ورنہ اس کے حوالے ان کے ہاں کئی جگہ آتے ہیں۔ مگر اس مقصد کے لیے سرشار کی الف لیلہ کا انتخاب اور اس مناسبت کے بارے میں سوال بہرحال اٹھائے جاسکتے ہیں۔

رتن ناتھ سرشار باکمال ناول نگار اور صاحب اسلوب نثر نگار تھے، ان کی تالیف کردہ یہ کتاب ان کے فنی اور اسلوبیاتی خواص سے مزین ہے۔ تاہم ایک متن کے طور پر اس کے کئی مسائل ہیں، جن کو ملحوظ خاطر رکھنا ضروری ہے۔ اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس پاکستان کے زیر اہتمام اس کی ایک نئی اشاعت ۲۰۱۰ء میں سامنے آئی۔ اس کا دیباچہ رفاقت علی شاہد نے لکھا ہے جس سے ان مسائل کی طرف کچھ نہ کچھ نشان دہی ہوتی ہے۔ رفاقت علی شاہد نے لکھا ہے:

"سرشار کی الف لیلہ ۱۹۰۱ء میں مطبع منشی نول کشور، لکھنؤ سے شائع ہوئی۔ اس کی دو جلدیں ہیں۔ جلد اول سرشار کی مولفہ ہے، جب کہ جلد دوم مختصر ہے اور اسے جلد اول کا تتمہ قرار دیا گیا ہے۔ جلد دوم میں گالان کے فرانسیسی ترجمے سے منتخب کی گئی وہ کہانیاں اردو میں درج ہیں جو سرشار کے ہاں موجود نہیں تھیں۔ جلد دوم مولوی محمد اسمٰعیل نے تیار کی جو مطبع منشی نول کشور کے کارپردازوں میں شامل تھے۔ انھوں نے پہلی جلد کی تالیف و تیاری میں بھی سرشار کی مدد کی۔۔۔"

اس مختصر عبارت سے سرشار کی الف لیلہ کے بارے میں کئی الجھاوے پیدا ہو جاتے ہیں۔ مولوی محمد اسمٰعیل نے پہلی جلد کی تالیف و تیاری میں سرشار کی کیا مدد کی، اور وہ کس حد تک اس متن کے ذمہ دار ٹھیرائے جاسکتے ہیں۔ دوسری جلد اگر مولوی محمد اسمٰعیل کی تحریر کردہ ہے تو اسے سرشار کی الف لیلہ کا حصہ کیونکر اور کس حد تک سمجھا جائے؟ جلد دوم میں درج ہونے والی کہانیاں جو پہلی جلد میں شامل ہونے سے رہ گئی تھیں، کیا ان کے پیچھے سرشار کا شعوری انتخاب کارفرما تھا؟ اس متن کے اٹھائے ہوئے ان سوالات کا اندازہ انتظار حسین کے مرتب کردہ نسخے سے نہیں ہوتا۔ انھوں نے مولوی محمد اسمٰعیل کی تیار کردہ دوسری جلد کو اپنے انتخاب میں شامل نہیں کیا۔

اس ترتیب و تدوین کی اصل اہمیت اس کے دیباچے میں ہے جو میرے نزدیک انتظار حسین کے سب سے زیادہ بصیرت افروز مضامین میں سے ایک ہے۔ تنقیدی بصیرت ان کی اُجلی اور چمکتی دمکتی نثر میں ڈھل کر ایسا پیرایہ اختیار کرتی ہے کہ اس مضمون کا مطالعہ بھی ایک ایڈونچر معلوم ہونے لگتا ہے، کہانی کے ساتھ حیرت کا ایک نیا سفر۔ وہ الف لیلہ کو پورے انسانی تجربے کے تناظر میں رکھ کر دیکھنے سے آغاز کرتے ہیں، ایک پورے تہذیبی سفر کا ضمنی نتیجہ نہیں بلکہ اس کی آئینہ دار۔ پہلا پیراگراف اس تاثر کو اتنی بلاغت کے ساتھ نمایاں کرتا ہے کہ اس کے بعض فقرے، افورزم aphorisms جیسے جواہر ریزے معلوم ہونے لگتے ہیں۔

"ایک زمانہ تھا کہ راتیں بہت لمبی ہوتی تھیں اور بہت کالی۔ سورج ڈوب جاتا تو لگتا کہ دنیا کا اخیر ہوا۔ جب نکلتا تو لگتا کہ صدیوں بعد زندگی نے پھر جنم لیا ہے......"

"پتھر کی قید سے چنگاری کی رہائی رات کے خلاف پہلا معرکہ تھی۔"

"کہانی رات کے اندھیرے میں پیدا ہوئی۔ آگ کی دریافت کے بعد آدمی کی یہ دوسری دریافت تھی اور اندھیرے اور تنہائی

کے خلاف دوسرا محاذ......"

"ہر رات اس کی زندگی کی آخری رات ہے اور ہر رات وہ کہانی کا سلسلہ شروع کرتی ہے۔ یہ گویا موت کے فیصلے کے خلاف زندگی کی چال ہے......"

یہ پورا آغاز ہی ایک انوکھی تخلیقی سرشاری کا حامل ہے جو مضمون میں تا دیر قائم رہتی ہے۔ اس سہارے پر آدمی کا اوائلی خوف، اندھیرے کا خروج اور روشنی کی طرح کہانی کی دریافت جو "شب آفریدی چراغ آفریدم" کے جیسے تخلیقی اعتماد کے نزدیک آجاتی ہے اور پھر کہانی کے اس سہارے سے یہ امید کہ دیر تک ساتھ دے، رات ڈھلنے کے ساتھ ڈھل نہ جائے اور اسی توقع کے تحت الف لیلہ کی جیسی ہا مختتم مہا کہانی کہ ایک کہانی پوری ہونے سے پہلے اس کے بیچ میں سے دوسری کہانی پھوٹ پڑتی ہے اور ایک رات، اگلی رات کا سامان کرنے کے بعد رخصت ہوتی ہے، اس سے پہلے نہیں۔

اس بانکپن کے ساتھ الف لیلہ کا تعارف کرانے کے بعد وہ اسے عرب تہذیب کے مہتم بالشان تخلیقی اظہار کے طور پر دیکھتے ہیں۔ ایسا اظہار جو عرب معاشرت میں ان تبدیلیوں کا نتیجہ ہے جو قبائلی اور خانہ بدوش طرز بود و باش کے بجائے شہروں بستیوں کی اسی جمی کے ساتھ سامنے آنے لگیں، بلکہ دنیا کے اس تصور (World-View) کا بھی جو تسخیر و تجارت کے سفر کے ذریعے سے ایک نئی اور عجائبات بھری دنیا کی دید و دریافت کے مواقعے سے بھری ہوئی تھی۔ وہ لکھتے ہیں:

"الف لیلہ ان عربوں کے تخیل کا کارنامہ ہے جو قبائلی زندگی کی منزل کو عبور کر چکے تھے مگر جن کے سینے میں ابھی قبائلی الاؤ کی آنچ باقی تھی۔"

پھر بغداد جیسے عالی شان شہر میں داستان گو کا مقام موجود ہے:

"داستان گو، وہ کہاں نہیں ہے...... بازاروں میں، قہوہ خانوں میں، امراء کی حویلیوں میں، حرم کی شہزادیوں کو داستان سنے بغیر نیند نہیں آتی، شاہی خواب گاہوں میں کہ انتظام سلطنت میں مغز کھپانے کے بعد اب تخیل کی شیریں رو میں بہہ جانے کی آرزو کام کر رہی ہے اور شہر سے دور صحراؤں میں پڑے ان خیموں میں جہاں رات اب بھی اتنی ہی لمبی اور کالی ہوتی ہے کہ پوری صدی نظر آتی ہے۔"

پوری صدی کیا، وہ تو صدیوں کا سفر طے کر کے ہمارے زمانے تک آن پہنچتی ہے۔ شاید ہم اسی رات میں زندہ ہیں اور حرم سرا کی شہزادی کی آنکھ کھلنے پر یا داستان گو کے رک جانے پر رات کا یہ خواب ٹوٹ جائے گا پھر ہم بکھر جائیں گے......

مضمون کیا ہے، کہانی کے ایک سفر کا نقاوا ہے۔ اس مضمون میں انتظار حسین نے تحقیقی اور تنقیدی حوالے بالکل استعمال نہیں کیے ورنہ الف لیلہ کا جو تصور ان کے ہاں ابھرتا ہے، اس تناظر میں مزید گفتگو ممکن ہے۔ انتظار حسین کے مضمون کے کئی سال بعد مصر کے معروف نقاد اور ناول نگار محسن الموسوی نے الف لیلہ کے اسلامی سیاق و سباق کا مطالعہ کرتے ہوئے اس موضوع پر اپنی کتاب میں تفصیل کے ساتھ جائزہ لیا ہے کہ اسلامی تہذیب کے مفاہیم و تصورات ان کہانیوں میں بڑی گہرائی کے ساتھ گندھے ہوئے ہیں، یہاں تک کہ شہرزاد کی frame tale میں بغداد و قاہرہ جیسے شاہی مراکز اور بیانیہ کے درمیان گہرا ربط ہے اور جس طرح بہت سے آوارہ گرد اور mendicents ان جیسے عروس البلاد میں مستقر حاصل کر لیتے ہیں، اسی طرح پیشہ ور داستان گو کے وسیلے سے آوارہ گرد قصے بھی اس کثیر الجہت بیانیے کے دھارے میں شامل ہو جاتے ہیں۔ الموسوی نے کتاب کے اختتامیے میں اس نکتے کی صراحت کی ہے، وہ توجہ کے قابل ہے:

The "thousand and one" becomes synonynous with an ongoing process of change in a cycle of displacement and replacement and rise and fall that belies any search for origins. Poised between polarities, this narrtive makes use of the divine and the worldly, the refined and the sordid, the concrete and the abstract, and the everlasting and the ephemeral. Only the Islamic dynamic remains constant, well-entrenched to empose its presence between the official discourse and mass religion without the slightest tip into bigoty or absolutism.

الموسوی نے اس ماحول میں امید کی موجودگی اور افزائش کو عباسی خلیفہ سے مربوط کر کے دیکھا ہے، لیکن یہ امکان غالباً انتظار حسین کے روّیے کے لیے قابل قبول شاید ہی ہو۔ ہاں، مطلق العنانیت اور bigotry سے محفوظ رہنے کا امکان آج کے ہمارے اسلامی معاشروں کے لیے بعید از فہم بن کر رہ گیا ہے۔ شاید اسی لیے الف لیلہ بہت جلد معتوب بن جاتی ہے۔

الف لیلہ کے زیر عتاب آنے سے پہلے الموسوی کا ایک اور حوالہ مزید اہم معلوم ہوتا ہے۔ اسلامی سیاق و سباق کے بغیر محض رومانوی کہانیوں کے مجموعے کے طور پر الف لیلہ کو قبول کرنے میں ایک اور عنصر شامل ہو جاتا ہے۔ جسے باختن کے حوالے سے interior infinite کا نام دیا ہے۔ فرانسیسی مزاج نگار رابلے کے حوالے سے باختن نے اس عنصر کی صراحت میں مضمر اس خواہش میں کی تھی:

The interior infinite, with its professed desire for the boundless, the free, and also the dangerous, challenging, and tyrannical, where the repressed soul finds its opportunity to fly high as a spirit unquelld.

اٹھارویں و انیسویں صدی کے یورپ کے لیے الف لیلہ کا یہ امکان دلکشی کا سبب بنا رہا اور آج کے اسلامی معاشروں میں بھی موجود ہے، اگرچہ اس کو بھی رکاوٹوں کا سامنا ہے۔

الف لیلہ اور انقلابات زمانہ کی یہ روداد انتظار حسین کے مضمون کی حدود سے باہر رہتی ہے۔ الف لیلہ کے عوامی کرداروں کی تحسین کے بعد وہ سفر مختصر کر کے سرشار کی الف لیلہ کی طرف آ جاتے ہیں، اور اس کے بارے میں ان کی رائے خاصی guarded رہی ہے۔ سرشار کے ایک اور نثری کارنامے "خدائی فوج دار" کے بارے میں جو سروانتیز کے ڈان کیہوٹے کا خاصا آزاد ترجمہ ہے، محمد حسن عسکری نے بہت پتے کی بات لکھی ہے:

"انہوں نے (سرشار) اس کتاب میں اتنا ہی پڑھا جتنا ان کے معاشرے نے پڑھوایا۔"

"خدائی فوج دار" تو خیر مغربی ناول سے ماخوذ تھی۔ مگر سرشار نے الف لیلہ کے ساتھ بھی کم و بیش یہی سلوک کیا ہے۔ انتظار حسین نے ان کی کم زوری پکڑی ہے کہ وہ مافوق الفطرت اور سحر و ساحری والی کہانیوں سے دور رہتے ہیں اور "گرم" عورتوں کو بھی معتدل کر دیتے ہیں۔

"مافوق الفطرت اور غیر معمولی قسم کا جادو سرشار نہیں جگا سکتے لیکن معمولی اور روز مرہ کی زندگی سے تنہا وہ خوب جانتے ہیں۔

ایسی کہانیوں میں جہاں زندگی معمول پر چلتی نظر آتی ہے اور عام آدمی اس میں حصہ لیتا دکھائی دیتا ہے، سرشار خوب چمکتے ہیں۔''

وہ رچرڈ برٹن نہیں ہیں، اس لیے الف لیلہ کو کھینچ تان کر اپنے انداز و اسلوب پر لے آتے ہیں۔ یہ بھی تعجب کی بات ہے کہ انتظار حسین کو ایک سرشار ہی کی الف لیلہ توجہ کے قابل نظر آئی، ورنہ اردو میں دوسرے کئی ورژن بھی موجود ہیں، خاص طور پر اردو نثر کے کلاسیکی دور میں۔ ڈاکٹر گیان چند جین کی مفصل کتاب ''اردو کی نثری داستانیں'' میں الف لیلہ کے چھ اردو ترجموں کا ذکر موجود ہے، جن میں سرشار کی ''الف لیلہ'' کو باقی دوسری کتابوں سے بہتر قرار نہیں دیا جا سکتا۔ خود گیان چند جین دوارکا پرساد افق کے غیر مطبوعہ ترجمے کو بہترین قرار دیتے ہیں، مگر سوائے ایک اقتباس کے، اس کے بارے میں مزید تفصیلات نہیں درج کرتے۔ یوں بھی گیان چند وضاحتی فہرست مرتب کرنے میں طاق ہیں لیکن ان کی تنقیدی رائے میرے لیے قابل اعتبار کم ہی ٹھہرتی ہے۔ خود الف لیلہ کی اہمیت ان کی نظر میں اس لیے دو چند ہو جاتی ہے کہ دوسری داستانوں کے برخلاف اس میں ''عراق و عرب و مصر کی معاشرت کے صحیح نقشے ہیں۔'' یہ اور بات ہے کہ الف لیلہ میں صرف ''صحیح نقشے'' ہوتے تو بہت سی پرانی کتابوں کی طرح طاق پر دھری کی دھری رہ جاتی۔ نہ سرشار اسے منھ لگاتے اور نہ انتظار حسین۔ البتہ ڈاکٹر گیان چند جین کا سا کوئی باہمت محقق اس کی ورق گردانی ضرور کر لیتا۔

اصل میں ڈاکٹر گیان چند جین نے جس زمانے میں اپنی تحقیق مکمل کی ہے اسے الف لیلہ کے زوال کا زمانہ سمجھنا چاہیے۔ یہ اس زمانے کے برخلاف ہے جب انتظار حسین اور محسن الموسوی کے تجزیے کے مطابق اسلامی تہذیب ایسی رنگا رنگ اور سحر و تحیر سے مالا مال تھی کہ الف لیلہ کی شیرازہ بندی کر رہی تھی۔ انتظار حسین کے نزدیک الف لیلہ اسلامی تہذیب کا بہت بڑا کارنامہ ہے لیکن اس کے باوجود اسلامی معاشروں میں اس کتاب کے لیے دبی دبی مخاصمت موجود رہی ہے جو ذرا موقع ملتے ہی کھل کر سامنے آ جاتی ہے۔

بلاد قاہرہ و مصر الف لیلہ کی کئی داستانوں کا مرکز رہے لیکن موجودہ دور میں یہ مجموعہ متنازع بن گیا۔ زیادہ پرانی بات نہیں ہوئی کہ ۲۰۱۰ء میں قاہرہ میں مشہور ناول نگار اور ادیب جمال الغیطانی کے خلاف شریعہ عدالت نے مقدمہ درج کر لیا کہ اس نے عربی میں الف لیلہ کے ایک قدیم نسخے کو دوبارہ شائع کیا۔ یہ شکایت بھی معروف عالم ماریانا ورنر نے اپنی معرکتہ الآرا کتاب Stranger Magic: Charmed States and the Arabian Nights میں درج کی ہے۔ ماریانا ورنر لکھتی ہیں کہ ہر چند نجیب محفوظ، طیب صالح، جمال الغیطانی، رضوی عاشور، الیاس خوری اور حنان الشیخ جیسے معاصر ادیبوں نے الف لیلہ کے اسلوب اور بیانیہ ڈھانچے پر اپنی اپنی فکشن کی بنیاد رکھی ہے، الف لیلہ کے خلاف بالعموم یہ تعصب پایا جاتا ہے اور مقبول عام بلکہ عامیانہ ہونے کی وجہ سے عربی کے مستند کلاسیکی ادب کا حصہ نہیں سمجھا جاتا۔ یہ تعصب ہمارے زمانے تک چلا آیا ہے۔ چناں چہ حیرت اور افسوس کے ساتھ لکھنا پڑتا ہے کہ آج اردو میں الف لیلہ کا کوئی مستند ترجمہ دستیاب نہیں۔ (انجمن ترقی اردو جیسے علمی ادارے نے منصور احمد کے ترجمے کی نئی اشاعت میں کئی عبارتوں پر سفیدہ پھیر دیا ہے، جب کہ یہ کتاب بھی بہت سی عبارتوں کو سنسر کر کے شائع ہوئی تھی۔) اب سے بہت پہلے مرزا محمد سعید دہلوی نے ایسے ترجمے کی ضرورت کے بارے میں لکھا تھا، وہ بات اب بھی صادق آتی ہے:

''حقیقت حال یہ ہے کہ اردو میں اب تک کوئی ایسا ترجمہ موجود نہیں جس سے اس بے نظیر کتاب کی عظمت و شان کا صحیح اندازہ

ہو سکے۔"

اسی مضمون میں وہ سرشار کی الف لیلہ کے بارے میں دوٹوک رائے بھی ظاہر کر دیتے ہیں جو اس کے بارے میں حتمی فیصلے کی سی حیثیت رکھتی ہے۔

"پنڈت رتن ناتھ سرشار نے ان کہانیوں کو ناول کی طرز پر لکھنے کی کوشش کی جو دراصل صحیح ادبی وجدان سے کسی قدر بیگانہ تھی، چنداں کامیاب ثابت نہیں ہوئی اور ان کا سحر نگار قلم الف لیلہ کی حکایتوں میں ناول کا رنگ بھرنے سے قاصر رہا۔"

اس کے باوجود ہم اسی ناقص کتاب کو دوبارہ پڑھنے پر آمادہ ہو گئے ہیں کہ ہمارے پاس اس کے علاوہ کوئی اور چارہ نہیں۔ شہرزاد کو اگر موت نہ آئے تو اور کیا ہو۔ اس کی زندگی تو کہانی سے تھی۔

انشاء کی دو کہانیاں

اردو کے کلاسیکی شاعر انشاء اللہ خان انشاء کی تصنیف کردہ دو کہانیاں، رانی کیتکی کی کہانی اور سلک گوہر انتظار حسین نے مرتب کیں اور مجلس ترقی ادب، لاہور کے زیر اہتمام نومبر ۱۹۷۱ء میں شائع ہوئیں۔ یہ مختصر سی کتاب داستانوں سے انتظار حسین کی عملی دل چسپی کا ایک نمونہ ہے اور اسے الف لیلہ اور سنگھاسن بتیسی کی تدوین کے ساتھ ملا کر دیکھا جانا چاہیے۔ لیکن اس کی سب سے زیادہ اہمیت اس کے تفصیلی پیش لفظ میں ہے جس میں انشاء اللہ خان کی تخلیقی شخصیت اور ان کی نثر نگاری کو ایک نئے زاویے سے زیر بحث لایا گیا ہے۔

کتاب کا آغاز انہوں نے انتباہ سے کیا ہے کہ پڑھنے والوں کی توقعات مجروح نہ ہوں اور وہ اسے اس طرح کا تنقیدی متن نہ خیال کریں جیسا کہ مجلس ترقی ادب کا وطیرہ رہا ہے۔ انہوں نے لکھا:

"انشاء اللہ خان پر یہاں کوئی نئی تحقیق مقصود نہیں۔ یہ وضاحت شروع ہی میں ہو جائے تو اچھا ہے۔ کیا فائدہ کہ آپ مجھ سے اور قسم کی توقعات کریں اور میں اور طرح کی باتیں کروں۔ مقصود تحقیق نہیں بلکہ تفہیم ہے۔"

قاری سے اس طرح اور خلاف معمول تخاطب کے ذریعے وہ اپنا طریق کار واضح کر دیتے ہیں۔ (لاکھ انکار کے باوجود یہاں بھی انہوں نے سلک گوہر کے پچھلے ایڈیشن سے، جو مولانا امتیاز علی عرشی جیسے محقق نے مرتب کیا تھا، اعراب اور عبارت کو پیراگراف میں تقسیم کرنے کے معاملے میں "جابجا اختلاف" کیا ہے) تحقیق نہیں، یہاں پرانی داستان کی نئی تفہیم اس طرح کی ہے کہ کلاسیکی کتاب زندہ فن پارہ معلوم ہونے لگتی ہے۔

انشاء اللہ خان انشاء کو محمد حسین آزاد نے اردو شاعروں کی درجہ بندی کرتے ہوئے طبقۂ متوسطین میں شمار کیا تھا اور ان کی شخصیت کا ایسا رنگین نقش کھینچا تھا کہ وہ اپنی شاعری سے زیادہ اپنی قلمی تصویر کے سبب بہت سے پڑھنے والوں کے ذہن میں بس گئے۔ انہوں نے انشاء کے خد و خال تو آزاد اور "آب حیات" سے لیے ہیں مگر ان کو اپنی تفہیم کے ذریعے بہت آگے تک لے گئے ہیں۔ وہ انشاء کو محض درباری نہیں بلکہ میلوں ٹھیلوں کا شوقین گردانتے ہیں، اتنا زیادہ کہ دربار کے تقاضوں اور میلے کی سیر کے درمیان شخصیت تقسیم ہوتی نظر آنے لگتی ہے۔ اس کے ساتھ ان کی چلبلی، شوخ طبیعت جسے ہر وقت نئی سوجھتی ہے اور ایک آنچ ان کو محرک فراہم کرتی رہتی ہے۔ غزل کی صنف میں اس کی رسوم و روایات کی پابندی کے ساتھ، وہ

ہندی کی طرف بھی مائل ہوتے ہیں اور یہ رنگ بھی ان کی غزل میں جھلکتا ہے۔ شعر کہتے کہتے نثر لکھنے کی خواہش اور وہ بھی اس شرط کے ساتھ کہ تمام الفاظ دیسی ہوں یا بے نقطہ ہوں، اسی اپج کا نتیجہ ہیں۔ مگر یہ محض ذہن کی اختراع نہیں بلکہ انتظار حسین کو اس میں اردو کی خود مختاری کا اعلان بھی نظر آتا ہے کہ اس زبان کا طرزِ اظہار محض عربی فارسی کا مرہونِ منت نہیں، بلکہ اپنی حیثیت میں بھی قائم کیا جا سکتا ہے۔ طبیعت کی اسی جولانی کا اظہار "دریائے لطافت" کے پہلے حصے میں بھی ہوا ہے اور میر غفر غینی جیسے کرداروں کے ذریعے بولی ٹھولی کے مختلف لہجے بیان کرتے کرتے انشاء ان کو کردار بنانے لگتے ہیں، چناں چہ انتظار حسین کے لیے گنجائش پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ اسے اردو ناول کے اوّلین نقوش میں شمار کر لیں کہ انشاء اس مرحلے تک بھی پہنچ جاتے مگر وہاں رک گئے جب دو چار ہاتھ لبِ بام رہ گیا۔

پرانے محققوں نے "رانی کیتکی کی کہانی" کو لسانی حوالے سے بہت اہمیت دی ہے۔ گیان چند جین نے بھی اس مختصر سی کہانی کا ذکر خاصی تفصیل کے ساتھ کیا ہے، اس کے پیچھے بھی یہی معاملہ ہے۔ لیکن انتظار حسین اس کی ادبی اہمیت بھی اجاگر کرتے ہیں۔ اور ان کا اصرار ہے کہ یہ "ایک تخلیقی کارنامہ" ہے۔ ان کے نزدیک:

"کسی نظریے کو ثابت کرنے کے لیے یا اس کی تبلیغ کرنے کے لیے ایک تحریر لکھنا ایک بات ہے، اس تحریر کا ایک تخلیقی کارنامہ ہو جانا دوسری بات ہے۔ جب ایک تحریر تخلیقی کارنامے کی خوبیوں سے متصف نظر آئے تو اسے جاننے اور سمجھنے کے لیے نظریاتی توجیہہ سے آگے جانا ضروری ہو جاتا ہے۔"

اس مضمون میں انتظار حسین نے یہی کام کیا ہے اور محقق حضرات کے برخلاف وہ اس کہانی کی تخلیقی فضا کو بازیاب کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔

یہ بات ظاہر ہے کہ رانی کیتکی کی کہانی کوئی بڑی داستان نہیں، نہ حجم میں اور نہ گہرائی میں لیکن اس میں چند خصوصیات ایسی ہیں جو اس کو منفرد بنا دیتی ہیں۔ ہندی فضا اور ماحول میں رنگے ہونے کے باوجود کسی پرانی داستان کی بازگوئی نہیں ہے۔ نہ صرف یہ کہ قصہ کسی پرانے قصے سے ماخوذ نہیں ہے، اس میں اور دوسری داستانوں میں یہ فرق بھی واضح ہے کہ اس کا مصنف جانا پہچانا ہے۔ یہ کسی ایک شخص کے ذہن کی اختراع معلوم ہوتی ہے۔ اسی لیے یہاں منشائے مصنف کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور لکھنے والے کی اپنی خود مختاری کا بھی کہ کہانی کو جس ڈھنگ پر چاہا، اسی ڈھنگ پر لے گیا۔ ظاہر ایسا ہوتا ہے کہ مصنف نے یہ داستانیں اپنی طاقتِ لسانی یا نثر کے پیرائے میں قادر الکلامی کا سکہ جمانے کے لیے لکھی ہوں اور اس کے نزدیک ان کی اہمیت لسانی تجربے سے زیادہ نہ ہو۔ عین ممکن ہے کہ اس نیت سے کہانی کا آغاز کیا ہو اور لکھنے کے دوران اس صنف کے سحر میں گرفتار ہو گیا ہو۔ انتظار حسین کو یقین ہے کہ:

"سید انشاء نے یہ کہانی محض اپنی قدرتِ اظہار کا ڈنکا بجانے کے لیے نہیں لکھی تھی بلکہ اندر کا تقاضا تھا جس نے انھیں یہ کہانی لکھنے پر مجبور کیا ہے۔ جو نثری تجربہ اس کہانی میں کیا گیا ہے وہ بھی اسی اندر کے تقاضے کا نتیجہ ہے، گویا یہ تجربہ برائے تجربہ نہیں ہے بلکہ واردات کی خاصیت کی رعایت سے ہے۔"

انشاء اللہ خان انشاء کو وہ شاعری کی محفل سے افسانہ نگاروں کی صف میں لے تو آئے ہیں، کیا اب اتنا بھی اعتبار نہیں کریں گے؟ انتظار حسین کا مضمون انشاء کی پوری شخصیت اور پھر خاص طور پر ان کی اس کہانی کی طویل ترین تحسین ہے جو اردو میں قلم بند کی گئی۔ یہاں انشاء سنجیدہ و باشعور فن کار نظر آتے ہیں، شعبدہ باز نہیں۔ اور یہ بحالی و آبادکاری کا اہم ترین

موقع ہے جو انشاء کو اپنے پس از مرگ ادبی کیریئر میں حاصل ہو سکا۔

سن ستاون میری نظر میں

مختصر عرصے جاری رہنے والے ادبی جریدے ''خیال'' کا ۱۸۵۷ء کے بارے میں خصوصی شمارہ بعد میں کتابی صورت میں بھی شائع ہوا۔ ۱۹۵۷ء میں آئینۂ ادب، لاہور نے اسے ۱۹۵۷ء میں م۔ ع۔ سلام کے زیر اہتمام شائع کیا۔ اس کے مرتبین ناصر کاظمی اور انتظار حسین تھے۔ اس کتاب کی دوسری اشاعت سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور کے زیر اہتمام ہوئی اور یہی اشاعت اب دستیاب ہے۔

ناصر کاظمی کی مختلف گفتگوؤں اور انتظار حسین کی تحریروں میں جا بجا یہ سراغ ملتا ہے کہ ۱۸۵۷ء ان کے لیے محض ایک تاریخی واقعے سے بڑھ کر علامت کی سی اہمیت رکھتا ہے۔ جس پرانی تہذیب کا حوالہ ان کے نظام اقدار کے لیے bedrock کا سا کام کرتا ہے، اس میں انقطاع (disruption) اور شکست کی نمایاں ترین نشانی یہ تاریخی واقعہ ہے، جسے وہ تہذیب کے تسلسل میں اس دراڑ کی طرح دیکھتے ہیں کہ پھر اسی راستے سے جدید تہذیب اور اس کے دیگر عوامل داخل نہ صرف داخل ہوئے بلکہ جڑ پکڑنے لگے۔ ظاہر ہے کہ ان واقعات پر اس قدر شد و مد کے ساتھ ایک طرح کا over-emphasis ہے جو ان واقعات کی تاریخی سے زیادہ علامتی اہمیت پر مبنی ہے۔ چناں چہ انتظار حسین کے یہاں زبانی روایت کے خاتمے پر جس قدر افسوس کا اظہار کیا گیا ہے، اسے ۱۸۵۷ء کا براہ راست نتیجہ نہیں قرار دیا جا سکتا، اور جدید تہذیب کے جس پہلو پر انتظار حسین نے سب سے زیادہ اعتراض کیے ہیں وہ کمرشلائزیشن کی یورش ہے جس کا بھی ۱۸۵۷ء سے براہ راست تعلق نہیں۔ لیکن اس کے باوجود اگر جنوبی ایشیا کی تاریخ کو انتظار حسین کے سے poetic license کے ساتھ دیکھا جائے تو ایسا کوئی بھی معاملہ غیر منسلک نہیں ہے اور ایک بات کو کسی نہ کسی دوسری بات کا نتیجہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ اسی لیے ۱۸۵۷ء کے بارے میں یہاں پیش کردہ نقطۂ نظر ادبی اعتبار سے اہم معلوم ہوتا ہے۔

''خیال'' کے خصوصی شمارے کا ڈول، ۱۸۵۷ء کے سو سال مکمل ہونے کی مناسبت سے ڈالا گیا تھا۔ اس شمارے کی تیاری میں وقت بھی لگا اور محنت بھی صرف ہوئی۔ رسالے کی اشاعت کے بعد بجا طور پر یہ خیال پیش کیا گیا کہ جو مضامین اس کے لیے لکھوائے گئے ہیں ان کی اپنی مستقل اہمیت بن گئی ہے۔ اس لیے ان کی کتاب کی صورت میں دوبارہ شائع کیا جائے۔ چوں کہ یہ کتاب اس رسالے کی بدلی ہوئی صورت ہے، اس لیے اس میں ایک miscelleny کی سی کیفیت ہے اور مختلف ماخذ سے حاصل کردہ مختلف تحریروں کو یک جا کر دیا گیا ہے۔

کتاب کے پیش لفظ میں مرتبین نے آغاز ہی اس سوال سے کیا کہ ماہ و سال کے گزرتے جلوس میں یہ ایک سال علیحدہ اور نمایاں کیوں نظر آتا ہے، اس کے گرد گیت اور کہانیاں کیوں منڈلاتے ہیں۔ اس سوال کے ذریعے سے وہ اپنا مقصد قائم کرتے ہیں:

''یوں سوچنے اور محسوس کرنے کے معنی ہیں ماضی اور حاضر میں رشتہ تلاش کرنا......''

اس رشتے کو وہ مورخ کے بجائے ادیب کی آنکھ سے دیکھنے پر اصرار کرتے ہیں اور شروع ہی میں واضح کر دیتے ہیں کہ ''یہ کتاب سن ستاون کے واقعے کی تاریخ نہیں۔'' تاریخ کے بیان سے زیادہ ان کو اس سوال سے دل چسپی ہے کہ ''جو

واقعہ ہو چکا وہ ہو چکا، آج وہ واقعہ ہمارے لیے کیا معنی رکھتا ہے۔'' اس طرح اس کتاب کو تاریخ سے زیادہ تاریخ کے مظاہر کی معنویت کی جستجو اور تفہیم سمجھنا چاہیے جس کی حدود میں ادب بھی پوری طرح شامل ہے۔

اس ترتیب میں سب سے پہلے چند تجزیاتی مضامین آتے ہیں جو غالباً اس رسالے کے لیے خاص طور پر لکھوائے گئے۔ ان میں فراق گورکھ پوری، ڈاکٹر عبادت بریلوی، احمد ندیم قاسمی، محمد حسن عسکری اور اظہار کاظمی کے مضامین شامل ہیں۔ پس منظر کے عنوان کے تحت تاریخی تجزیے ہیں جن میں سرسید احمد خان کی ''اسباب بغاوت ہند'' سے اقتباس بھی شامل ہے اور عبداللہ یوسف علی کو تحریر بھی جو اس جنگ آزادی کو تہذیبی اہمیت کے حوالے سے دیکھتی ہے۔ ''آنکھوں دیکھا حال'' میں معاصر انگریز لکھنے والوں کے احوال شامل ہیں جنہوں نے ان تمام واقعات کو مختلف بلکہ مخالف تناظر میں دیکھا۔ اگلے حصے میں چند کلیدی شہروں میں حالات اور واقعات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ''سود و زیاں'' کا حصہ پھر تجزیے پر مبنی ہے جس میں ڈاکٹر عبدالسلام خورشید نے اخباری رپورٹوں کو موضوع بنایا ہے جب کہ اشوک مہتہ کی تحریریں ناکامی اور اس کی اسباب کے تجزیے پر مشتمل ہیں۔ یہ تحریریں انگریزی سے ترجمہ کی گئی ہیں۔ کتاب کا اہم ترین اور قابل قدر حصہ ادبی تحریروں پر مشتمل ہے۔ اس زمانے کے معروف ادبی علماء سید وقار عظیم، ڈاکٹر سید عبداللہ، قاضی عبدالودود اور ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی کے مضامین کے بعد معاصر شعراء کی نظمیں شامل کی گئی ہیں، وہ ایک لوگوں کی یادیں ہیں، اس دور کی بعض کلیدی شخصیات پر مضامین شامل ہیں اور آخر میں کلاسیکی نظم و نثر کا انتخاب ہے جو مختصر ہے مگر اپنی جگہ بہت وقیع۔

اس مجموعے میں انتظار حسین کی کئی تحریریں شامل ہیں۔ طویل افسانہ ''جل گرجے'' اسی شمارے میں اشاعت کی غرض سے لکھا گیا تھا۔ اس کے علاوہ دو اور مضامین ہیں جن سے ان کے نقطۂ نظر کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ ۱۸۵۷ء سے وابستہ شخصیات کے حصے میں ان کا مضمون ''کہاں گئے وہ لوگ'' شامل ہے۔ اس کا آغاز ہی افسانوی ہے : ''لال قلعہ بکھر رہا تھا اور تیموری گھرانا تتر بتر ہو رہا تھا...... '' اسی دوران ''اسی قیامت میں ایک اکیلی آوارہ رتھ کا پردہ ہوا سے اٹھ گیا، ایک شہزادی کی نظر ایک آوارہ بھٹکتے ہوئے سوار پر جا پڑی......''

قصہ کہانی کی طرح شروع ہونے والے مضمون میں فیروز شاہ، تانتیا ٹوپی، مولوی فیض آبادی اور نواب حضرت محل کا تذکرہ آتا ہے تب کہیں جا کر مصنف سانس لیتا ہے اور اپنا مقصد، اپنی مجبوری کے دفاع کے سے انداز میں بیان کرتا ہے:

''میرا مقصود ان شخصیتوں کے واقعات و حالات قلم بند کرنا نہیں۔ میں تو انہیں سمجھنے کی کوشش کر رہا ہوں۔ مگر مصیبت یہ ہے کہ ہیں تو وہ تاریخی شخصیتیں اور میں برتاؤ کر رہا ہوں ان سے افسانوی شخصیتوں کا سا۔ میرے ساتھ بڑی مشکل یہ ہے کہ میں تاریخ کو افسانہ بنا کر پڑھتا ہوں۔''

یہ مشکل ہی تو دراصل ان کی بڑی خوبی ہے۔ اسی نکتے کو مزید ترقی دیتے ہوئے وہ افسانے اور تاریخ کے باہمی تعلق کو دل چسپ انداز میں سامنے لاتے ہیں دل چسپ زیادہ اور مفید کم اور اس بات کو سمیٹتے ہوئے ایک فقرہ ایسا لکھتے ہیں جس کو اس مضمون کا مقصد و جواز قرار دیا جا سکتا ہے:

''میں اصل میں یہی سمجھنے کی کوشش کر رہا ہوں کہ سن ستاون کی جنگ ہمارے سینوں میں کس شکل میں رقم ہے۔''

وہ تاریخ سے بہت جلد اور قدرے شتابی سے گزر کر لوک عقائد اور رسوم کی طرف آ جاتے ہیں، یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کا توجہ کا محور تاریخی بیانات سے زیادہ وہ urban legends ہیں جو ان واقعات اور ان سے وابستہ شخصیات کے گرد قائم

ہوگئی تھیں، پھر بخت خان جیسی شخصیات کے لیے تاریخی مواد سے زیادہ یہ لوک روایات سامنے آتی ہیں، اور تاریخی اسناد کی کمی کے باوجود غیر اہم نہیں قرار دی جاسکتیں۔ ادب اور روایات کا موضوع ''کچھ آموں کے بارے میں'' نامی مضمون میں زیادہ تفصیل کے ساتھ آیا ہے جو ۱۸۵۷ء سے متاثر ہوکر لکھے جانے والے نظم ونثر کے نمونوں کے انتخاب کا تعارف ہے لیکن تجزیہ بنتے بنتے رہ گیا۔ اس مضمون میں جہاں جہاں تاریخی حوالے سامنے آتے ہیں، وہ نئے حوالوں کی روشنی میں پرانے معلوم ہونے لگتے ہیں۔ جیسے بہادر شاہ ظفر کی اہلیت اور انداز سلطنت کے بارے میں شک وشبہ سے زیادہ dismissve معلوم ہوتے ہیں، ولیم ڈیل رمپل کی تفصیلی کتاب کے بعد یہ نقطۂ نظر کسی طور وقیع نہیں ٹھہرتا۔ ہاں بہادر شاہ ظفر کی شاعری، میر انیس کے مرثیے، خواجہ حسن نظامی اور راشد الخیری کے مضامین کے بارے میں ان کی رائے بہت وقیع معلوم ہوتی ہے اور چاہے اس سے اختلاف کی گنجائش بھی نکلتی ہو (مثلاً وہ خواجہ حسن نظامی کے غدر کے افسانوں جیسے بیگمات کے آنسو کو چند لاشوں میں ڈھادیتے ہیں اور ان کے کرداروں کو اصلی گردانے کے بعد فضا کو نقلی نقلی سا قرار دیتے ہیں) تجزیہ ادبی بنیادوں پر آگے بڑھتا ہے۔ وہ ظہیر دہلوی اور ''دستنبو'' کے غالب کو بھی نہیں بخشتے اور محض جذباتی بنیاد پر معاف کردینے کے لیے تیار نظر نہیں آتے۔ اسی تاریخی تناظر اور ادبی معروضیت نے اس مضمون کو ایک اہم تنقیدی حوالہ بنادیا ہے۔ یہ دونوں تنقیدی مضامین اپنی اپنی جگہ اہم ہیں مگر انتظار حسین کے تنقیدی مجموعوں میں شامل ہونے سے رہ گئے اور بھیڑ میں بچھڑ جانے والے بچے کی طرح بن کر رہ گئے۔ یہ گویا سن ستاون کے وہ آخری سپاہی ہیں جن کو انتظار حسین نے میدان کارزار میں دیکھا اور پرکھا کہ ان کا اصل میدان شاید ادبی تذکرہ ہے۔

سوالات وخیالات

پروفیسر کرار حسین کے خطبات اور مضامین کا یہ مجموعہ انتظار حسین نے مرتب کیا اور مئی ۱۹۹۹ء میں طارق رحمن فضلی کی پیش کش کے تحت فضلی سنز، کراچی سے شائع ہوا۔ یہ کتاب ایک ہی بار شائع ہوئی ہے۔

اس کتاب کو ایک طرح کا خراج تحسین سمجھنا چاہیے جو مرتب نے اپنے مرحوم استاد کو پیش کیا ہے۔ اس احوال کی کامیابی یہاں سرسری ہے لیکن بعد میں اپنی خودنوشت ''جستجو کیا ہے؟'' میں یہ نقش تفصیل کے ساتھ ابھرتا ہے کہ پروفیسر کرار حسین کس پائے کی شخصیت تھے، ان کا علمی وادبی رتبہ کیا تھا اور انہوں نے اپنے نوجوان شاگرد کے ذہن پر، جو اس عمر میں خاصا impressionable رہا ہوگا، کیا اثر چھوڑا اور یہ نقش پھر تادیر قائم رہا، وقت کے ساتھ اس میں پختگی آتی گئی۔ اس کتاب میں کرار حسین کی مختصر سوانح اور اس کے علمی خدمات کا ذکر محض ضمنی طور پر کیا گیا ہے، جیسے یہ امر مسلمہ ہے اور نہ ان کے دستیاب تحریری سرمائے کی نوعیت اور ماہیت کے بارے میں کسی طرح کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ ایک مختصر سے پیش لفظ کے بعد اصل مضامین ایک خاص ترتیب سے پیش کردیے گئے ہیں جس کی وضاحت نہیں کی گئی اور جو غالباً زمانی نہیں ہے۔

عرض مرتب میں انتظار حسین نے اپنے مخصوص اور disarming انداز بات شروع ہی یوں کی ہے کہ ان کو تحقیق سے شغف نہیں رہا اور اس پر وہ ملول بھی ہیں مگر ایسا نہ ہوسکا اور اپنے استاد کی تحریر وتقریر کے سرمائے میں سے بس اسی قدر فراہم کرسکے۔ لیکن اس بات کو وہ آگے بڑھاتے ہوئے ان کی گم شدہ یا غیر مدون تحریروں پر کف افسوس ملنے کو ضروری نہیں سمجھتے کیوں کہ اس سرمائے کا بڑا حصہ تو گفتگو کی شکل اختیار کرکے ہوا میں تحلیل ہوگیا۔ پھر وہ اپنے استاد کے طریق کار کو ان

الفاظ میں واضح کرتے ہیں:

''کرار صاحب کا اصل تعلق تو علم و حکمت کی اس عظیم روایت سے ہے جہاں اظہار مکالمے، خطاب اور ارشاد کی صورت میں ہوتا ہے۔

نطق کو سو ناز ہیں تیرے لب گفتار پر''

آگے چل کر وہ اس کی مزید وضاحت کرتے ہیں اور کرار صاحب کے انداز خطابت کی خصوصیات بیان کرتے ہیں:

''کرار صاحب کے یہاں اظہار اپنی شستگی کے ساتھ عروج پر اس وقت ہوتا ہے جب وہ کسی موضوع، کسی مسئلے پر محفل سے خطاب کر رہے ہوتے ہیں۔ یہ مت سمجھیے کہ کرار صاحب اس موقعے پر کوئی زور خطابت دکھاتے ہیں۔ بس جیسے محمل مل کر گفتگو ہو رہی ہے، جیسے سننے والوں کو اپنے ساتھ شریک کر کے مسئلے پر سوچا جا رہا ہے۔ سوچنے اور بولنے کا عمل ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ تو گویا یہ تقریر نہیں ہوتی، گفتگو ہوتی ہے۔ بس جیسے دوستوں اور شاگردوں کے مختصر حلقے میں بیٹھ کر نرم روی سے باتیں کرتے ہیں، ویسے ہی بڑی محفل میں کھڑے ہو کر خطاب کرتے ہیں، یعنی محفل میں بیٹھے ہوئے آشناؤں، نا آشناؤں کو بھی دھیرے دھیرے اپنائیت کے دائرے میں لے آتے ہیں اور پھر سہولت کے ساتھ سوچتے اور بولتے چلے جاتے ہیں، خطابت کے نشیب و فراز سے یکسر بے تعلق ہو کر، بس جیسے ندی ہے کہ سبک روی سے بہہ رہی ہے......''

بیان بھی خوب صورت ہے اور تفصیلات بھی دل کش۔ لیکن یہ بیان زیادہ آگے تک نہیں لے جا سکتا۔ اس ضمن میں اصل مشکل کا ذکر وہ تھوڑی دیر کے بعد کرتے ہیں کہ یہ تقریریں اور خطبے، زبانی میڈیم سے نکل کر تحریری شکل میں آ جاتے ہیں تو صورت حال بدل جاتی ہے اور ان کا تعین قدرے آسان نہیں رہتا کہ ایک طرز کے اصول اور طریقے کی دوسرے پر اطلاق کی بات آ جاتی ہے۔

''ایک خطاب یا گفتگو کو، جس کا اپنا طرز اظہار بھی ہو، تحریر میں منتقل کرنا ایسا ہی ہے جیسے اچھی شاعری کو ترجمہ کرنے کی کوشش کی جائے۔ اس عمل میں دونوں صورتوں میں بہت کچھ ضائع ہو جاتا ہے، مگر اس کے باوجود بہت کچھ بچ بھی رہتا ہے، اس لیے یہ عمل بہر حال بے معنی نہیں ہے۔''

اس عمل کی معنویت کو establish کرنے کے بعد انھوں نے خاص طور پر دو تقریروں کا ذکر کیا ہے جو ریکارڈنگ کے ذریعے سے محفوظ رہ گئیں، ایک پاکستانی کلچر کے حوالے سے اور دوسری فیض میموریل لیکچر۔ دونوں تقریریں تحریری متن میں ڈھلنے کے بعد بھی خیال افروز معلوم ہوتی ہیں اور ان سے مکالمے کے کئی زاویے نکلتے ہیں۔ لیکن انتظار حسین ان کا مزید تجزیہ نہیں کرتے بلکہ اپنے مضمون کو کرار صاحب کے طرز خطابت تک محدود رکھتے ہیں۔ ثقافتی موضوعات کے ساتھ ادبی معاملات بھی معرض گفتگو میں آتے ہیں لیکن موضوعات کے انتخاب میں تنوع بہت زیادہ ہے۔ انتظار حسین اس بارے میں کوئی قیاس آرائی نہیں کرتے کہ خسرو اور غالب، شیفتہ کی تذکرہ نگاری اور مرزا دبیر کے نئے مطالعے کی ضرورت کے ساتھ ساتھ صبا اکبر آبادی کی مرثیہ نگاری اور شان الحق حقی کے قلم سے شیکسپیئر کے ڈرامے کے ضرورت سے زیادہ شستہ اردو ترجمے پر بھی مضامین مل جاتے ہیں مگر ہر دو اقسام میں۔ بین فرق کے بارے میں نہ خیال آتا ہے اور نہ سوال اٹھتا ہے۔

ثقافت کے معاملات پر کرار حسین جتنی بلیغ گفتگو کرتے ہیں، اس کے بعد ان کے ادبی نقاد ثابت کرنا اور اس منصب

پر بٹھانا صریحاً زیادتی ہوگی، اور انتظار حسین بڑی احتیاط کے ساتھ ایسی کسی کوشش سے دامن بچا کر خود بھی محفوظ رہتے ہیں اور اپنے ممدوح کو بھی محفوظ رکھتے ہیں۔ ان مضامین کو پڑھ کر وہ شخص یاد آتا ہے جس کا احوال پرانے قصّوں میں درج ہے کہ ایک مکان فروخت کرنا چاہتا تھا اور نمونے کے طور پر اس کی اینٹ بازار میں لیے پھرتا تھا۔ یہاں بھی اینٹیں اچھی ہیں لیکن سوال یہ اُٹھتا ہوتا ہے کہ مکان کہاں ہے؟

پاکستانی کہانیاں

پاکستانی افسانے کے پچاس سال کے ذیلی عنوان کے تحت پاکستان کے افسانوں کا یہ انتخاب ہندوستان کی ساہتیہ اکادمی نے ۱۹۹۸ء میں نئی دہلی سے شائع کیا۔ اس انتخاب کا ہندوستان کی کئی زبانوں میں ترجمہ بھی شائع کیا گیا، جن میں سے ہندی میں ترجمہ نامور افسانہ نگار عبدل بسم اللہ نے اور پنجابی ترجمہ اوم پرکاش آنند نے کیا۔ پاکستان میں یہ کتاب سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور نے ۲۰۰۰ء میں شائع کی۔ اس انتخاب میں چوں کہ میں بھی شامل کار رہا، اس لیے میں اس کے بارے میں تنقیدی رائے دینے کے بجائے اس انتخاب کی وجہ تسمیہ اور اشاعت کے بعد کے بعض مراحل کی کہانی سنانے پر اکتفا کروں گا۔

۱۹۹۷ء میں جب آزادی اور ایک نئی مملکت کے قیام کے پچاس سال پورے ہونے کا غلغلہ اٹھا تو جشن کے ساتھ قومی زندگی کے مختلف شعبوں میں کارکردگی کے بارے میں سنجیدہ حلقوں نے سوال اٹھائے۔ کہ اس عرصے میں کیا حاصل ہو سکا اور کون سے ایسے مواقع تھے جن سے فائدہ نہیں اٹھایا جا سکا۔ اس ضمن میں یہ سوال بھی سامنے آیا کہ پاکستان میں جو افسانہ لکھا گیا اس کے خدوخال کیا تھے اور کون سے اسالیب اور کیا موضوعات اختیار کیے گئے۔ یہ معاملہ ہندوستان کے بعض ادیبوں کے لیے بہت دل چسپ تھا، جنھوں نے یہ کہا کہ وہ پاکستان میں لکھے جانے والے افسانے کے ادبی رجحانات سے پوری طرح باخبر نہیں ہیں۔ یہ موقع تھا جب برلن میں ہندوستان کے چھ ادیب، جرمنی کے چھ ادیب اور پاکستان کے چھ ادیب ایک کانفرنس میں یک جا ہوئے تھے کہ اپنے قومی تجربے کا انفرادی طور پر جائزہ لیں۔ ہندوستان کی نمائندگی کرنے والوں میں کنڑ زبان کے معروف ناول نگار اور ادیب یو آر آننتھ مورتی بھی شامل تھے جو اس وقت ہندوستان کی ساہتیہ اکادمی کے صدر بھی تھے۔ انھوں نے یہ تجویز پیش کی کہ پاکستان میں پچھلے پچاس سال کے افسانوں کے جن رجحانات پر گفتگو کی گئی ہے، ان افسانوں کا ایک انتخاب تیار کیا جائے جو ہندوستان کے قارئین کو ان افسانوں سے روشناس کرا سکے۔ یہ کام انھوں نے انتظار حسین کے اور میرے سپرد کیا اور اسی کی تعمیل میں یہ مجموعہ مرتب ہوا۔

اس انتخاب میں ۳۶ افسانے شامل کیے گئے ہیں جن میں اردو کے علاوہ دوسری پاکستانی زبانوں کی کسی حد تک نمائندگی کی گئی ہے۔ دونوں مرتبین کے الگ الگ مضامین بھی شامل ہیں۔ میرے مختصر مضمون ''سفید سناٹا'' میں جان برگر کے ایک تنقیدی نکتے کے حوالے سے، جو افسانہ نگار کے منصب کا بیان ہے، یہ وضاحت کی گئی ہے:

''ان افسانوں کو نہ تو کرداروں کی ہمہ ہمی کی وجہ سے چنا گیا ہے نہ پلاٹ کی توسّعونی کی وجہ سے بلکہ اس معنویت کو مدنظر رکھا گیا ہے جو افسانے، کہانی کے واقعات کو عطا کرتے ہیں کہ اس معنویت ہی میں ان کا اصل جوہر پنہاں ہے، وہ جوہر جس کی شناخت سے افسانہ نگار کو اپنے پڑھنے والوں، اپنے ملک میں رہنے والوں کی امنگ، حسرت، آرزو، خوف،

دہشت، سراسیمگی، تفاخر، ندامت، شرمندگی، بے بسی اور بیزار یا گمنام اور نیم محسوس کیفیات کو بیان کرنے کا ہنر آتا ہے۔ اور یہ ہنر محض عکاسی یا نمائندگی سے بہت آگے کی بات ہے۔ اس انتخاب میں ایسے ہی افسانوں کو جگہ دینے کی کوشش کی گئی ہے۔"

انتظار حسین کا دیباچہ مختصر ہے مگر اس میں پاکستان کے افسانے کے بارے میں جو زاویہ نظر اختیار کیا گیا ہے، وہ اپنی جگہ اہم ہے۔ وہ پاکستان کے قیام کے فوراً بعد اٹھائے جانے والے پاکستانی ادب کی الگ پہچان کے سوال کا ذکر کرتے ہیں اور اس کو ترقی پسند تحریک کے اس مطالبے سے جوڑ کر دیکھتے ہیں کہ ادب کو ایک خاص نظریے کا پابند ہونا چاہیے۔ وہ لکھتے ہیں:

"میری دانست میں ادب میں "چاہیے" کے لفظ کی زیادہ گنجائش نہیں ہے۔ یہ تو ارادے اور شعور کا غماز ہے جب کہ تخلیقی عمل میں ارادے اور شعور کا دخل کم ہوتا ہے۔ یہ دخل زیادہ ہو جائے تو سارا تخلیقی عمل ہی مشکوک ہو جاتا ہے.....''

اس اقتباس میں پہلا فقرہ خاص طور پر توجہ کے قابل ہے اور لارنس کے رویے کے قریب پہنچ جاتا ہے کہ ادب برائے فن یا ادب برائے زندگی والی بحث پر یہ کہہ کر پانی پھیر دیا تھا کہ ادب کے ساتھ برائے کا لفظ آتا ہی اسے گوارا نہیں تھا۔ تاہم جب وہ تخلیقی عمل کے لیے ارادے اور شعور کا دخل کم از کم رکھنا چاہتے ہیں تو ہیروسٹ اور تو ماس مان یا ان سے بھی بڑھ کر جیمز جوئس کے سے ادیب کے طرزِ نگارش سے دور چلے جاتے ہیں جہاں شعور اور ارادے کی گرفت لکھنے والے کو کڑے نظم و ضبط کا پابند کیے ہوئے ہے۔ فلابیئر نے مادام بواری میں ایک ایک جملے میں الفاظ کے انتخاب ہی نہیں، نشست اور ترتیب کے لیے جس قدر کشٹ اٹھایا، اس کی پھر گنجائش کہاں نکلتی ہے؟ غالباً وہ ورڈز ورتھ کے اس رومانی تصور کے قریب پہنچ جاتے ہیں کہ شاعری یا تمام تخلیق "جذبات کا فطری بہاؤ" spontaneous flow of emotions ہے۔ بیسویں صدی کے فکشن کے تخلیق کار کے لیے یہ تعریف کسی طرح کافی نہیں۔

پاکستان بننے کے بعد ادیب کو جن سوالات کا سامنا کرنا پڑا، ان کے تعلق سے وہ کہتے ہیں کہ "ہمیں پاکستان کے افسانے کی ایک امتیازی شکل نظر آتی ہے۔" لیکن ان کے لیے اس شکل کا تصور inclusive ہے جس میں افسانے کی مستقل گنجائش ہے۔ ادبی روایت کے بارے میں ان کا یہ خیال اپنی جگہ بہت اہم ہے:

"ایک تو ادبی روایت اپنے اندر ایک کشادگی رکھتی ہے۔ وہ ایسی حویلی ہوتی ہے جس میں دریچے بھی ہوتے ہیں جو باہر کی طرف کھلتے ہیں۔ پاکستان کے افسانے کی روایت ایسی ہی روایت ہے۔ وہ کھلے دریچوں والی روایت ہے۔"

ان اثرات کو مدنظر رکھ کر وہ یہ دیکھتے ہیں کہ پاکستانی افسانہ کس طرح تبدیلیوں سے دوچار ہوا۔ حقیقت نگاری کا اسلوب پروان چڑھا اور پھر تاریخ، تہذیب اور دیومالا کے سفر پر نکل پڑا۔ حقیقت نگاری کے اسلوب سے بے اطمینانی پیدا ہوئی اور علامتی، تجریدی اسلوب آگے آیا۔ لیکن وہ ان تبدیلیوں کو محض سیاسی یا سماجی واقعات کا عکس نہیں قرار دیتے بلکہ ادبی اسالیب میں تبدیلی کو مختلف عوامل کا نتیجہ قرار دیتے ہیں۔ اسالیب اور تصورات کے ذکر پر مضمون کو سمیٹتے ہوئے وہ افسانے کے جزوِ خاص کا ذکر کرتے ہیں:

"نئے اسالیب اپنی جگہ اور نظریات اور تصورات اپنی جگہ۔ مگر ایک چیز ایسی ہے جسے نہ کسی نظریے کی خاطر قربان کیا جا سکتا ہے اور کسی نئے اسلوب، نئی تکنیک کا نام لے کر فراموش کیا جا سکتا ہے۔ وہ چیز ہے ادبی معیار۔ یہ ہر صورت میں

دیکھنا پڑتا ہے کہ جو افسانہ جس اسلوب میں بھی اور جس نظریے کے تحت بھی لکھا گیا ہے اس کی ادبی قدر و قیمت کیا ہے۔"

اس اصول کو انھوں نے اس ادبی انتخاب میں بھی مدِ نظر رکھا ہے اور اس کے تفصیلی سیاق و سباق اور پھر اس معیار پر اصرار کی وجہ سے یہ مختصر بھی اہمیت اختیار کر گیا ہے جو پاکستان کے افسانے کے تجزیاتی مطالعے کے لیے خاص طور پر اہم ہے۔

اس کتاب کی اشاعت پر دو تبصروں کا بھی ذکر ہونا چاہیے۔ معروف افسانہ نگار مشرف عالم ذوقی نے ہندی ترجمے کی اشاعت پر ریویو آرٹیکل لکھا جس کا عنوان تھا "منٹو کو آپ نے 'پاکستانی' کیوں بنا دیا، انتظار بھائی؟" اور اس کے بعد کھیم چند نے اس تبصرے پر مزید تبصرہ کیا۔ ان دونوں مضامین کا اردو ترجمہ جناب نبی احمد نے کیا جو "دنیا زاد" شمارہ ۱۳ (اکتوبر ۲۰۰۴ء) میں شائع ہوا۔ ذوقی نے بعض اہم افسانوں اور افسانہ نگاروں کے شامل نہ کیے جانے پر اعتراض بھی کیا جو ان کو "مصلحت آمیز" معلوم ہوا اور دونوں مرتبین کے درمیان "خیالوں اور اصولوں کی لمبی دیوار" کا نتیجہ بھی۔ مگر سب سے بڑھ کر ان کو اعتراض ہوا کہ مرتبین نے اس مجموعے کا آغاز سعادت حسن منٹو کے افسانے سے کیوں کیا اور ان کے الفاظ میں:

"ترتیب دی گئی ۳۲ کہانیوں میں سے پہلی کہانی "کھول دو" منٹو کے "پاکستانی" قرار دیے جانے کے جو روئیداد سناتی ہے، وہ ہمیں قبول نہیں۔"

ذوقی کے بعض اعتراضات کا جواب "منٹو اور تنقیدی اوپر وی ٹوگز" میں دینے کی کوشش کی۔ میرا اصرار یہ رہا کہ "اگر منٹو نہیں تو پھر کون؟ منٹو کو شامل نہ کیا جائے تو پاکستان میں افسانے کی بنیاد ہی اتنی نظر نہیں آ سکے گی۔" اور مزید یہ کہ "پاکستان میں رہتے ہوئے اور پاکستان کے حالات کے تحت لکھے جانے والے افسانوں کے باوصف، منٹو پاکستان کے افسانے کا روشن بلکہ آورش وادی باب ہے۔ اس کو غیر ضروری یا اضافی قرار دینا کسی طرح قابل قبول نہیں۔"

اسی مضمون میں حوالہ دیا گیا ہے کہ ایک اور جانب سے اس انتخاب پر بڑے سخت اور شدید اعتراضات کیے گئے۔ یہ انتخاب کیمبرج یونیورسٹی کی طرف سے نصاب میں داخل کر دیا گیا اور والدین اور اساتذہ کی ناراضگی کا سبب ہو گیا۔ یہ شکایت کی گئی کہ یہ کتاب طالب علموں کے لیے نامناسب ہے اور بعض افسانے قابل فہم نہیں ہیں۔ خاص طور پر خالدہ حسین کے افسانے "سواری" کو اس طرح کی تنقید کا نشانہ بنایا گیا۔

ان اعتراضات سے بھی زیادہ تکلیف دہ وہ آسان "شرحیں" تھیں جو ان افسانوں کو طالب علموں کے لیے زود فہم اور آسان بنانے کی غرض سے لکھی گئیں۔ ان میں جو عجیب و غریب تاویلات پیش کی گئیں وہ مضحکہ خیز سے زیادہ عبرت ناک معلوم ہوتی ہیں۔

پاکستانی افسانے کے خدوخال اور تبدیلی سے دوچار اسالیب اظہار و بیان کا تجزیہ ایک اور مضمون میں بھی ملتا ہے جو اس دیباچے سے لگ بھگ سال بھر پہلے لکھا گیا اور انتظار حسین کے گنے چنے انگریزی مضامین میں سے ہے جو صحافیانہ مقاصد کے تحت لکھی جانے والی تحریروں سے الگ ہیں اور بجائے خود اپنی اہمیت رکھتے ہیں۔ یہ مضمون میرے مرتب کردہ انتخاب Fires in an Autumn Garden کے مقدمے کے طور پر لکھا گیا تھا۔ اردو اور پاکستان کی دوسری زبانوں سے افسانوں کا یہ انتخاب ۱۹۹۷ء میں آکسفرڈ یونیورسٹی پریس پاکستان کی طرف سے پاکستان کے پچاس سال مکمل ہونے کے موقع پر

''جوبلی سیریز'' کے تحت شائع کیا گیا۔ اس انتخاب کی غایت و غرض یہ تھی کہ پاکستان کے مختلف مراحل کو افسانہ نگاروں نے کس طور بیان کیا ہے، یعنی پاکستان کی تاریخ اس کے افسانہ نگاروں کے قلم سے مرتب کے اپنے الفاظ ہیں:

an attempt to read my cøuntry in its stories, to see how Pakistan is nararrated in its stories.

انتظار حسین نے اس دیباچے میں بھی یہی موقف اختیار کیا ہے کہ پاکستان اور پاکستان میں لکھے جانے والے افسانے کے باہمی تعلق کو سطحی نظر سے نہ دیکھا جائے۔ ایسی سطحیت سے گریز پر وہ مرتب کو قابل داد سمجھتے ہیں اور واضح کرتے ہیں کہ بعض مرتبہ ظاہری معنی پُرفریب ثابت ہوتے ہیں اور حقیقی معنی گہرائی میں جانے کے بعد حاصل ہوتے ہیں۔ اس مضمون کے آغاز میں انہوں نے منٹو کے افسانے ''کھول دو'' کا حوالہ دیا ہے اور اسے ایسا سنگِ میل قرار دیا ہے جسے ایک نئے رجحان یا تحریک کا نقطۂ آغاز قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان کے نزدیک اس افسانے کی اشاعت پر جو ردِعمل ظاہر کیا گیا، اس کی وجہ یہ تھی کہ اس افسانے نے پاکستان کے بارے میں ایک آدرش وادی تصور کو زک پہنچائی تھی۔ اس افسانے نے لوگوں کو آئیڈیلزم سے چونکا کر حقیقت سے آنکھیں چار کرنے کے لیے کہا اور یہ افسانہ غصے کا نشانہ اسی لیے بنا کہ بہت سے لوگوں کے آدرشی تصورات ٹوٹنے لگے۔

مضمون آگے چل کر حقیقت پسندانہ اسلوب کی زوال کو مختلف سوالات کے تناظر میں دیکھتا ہے جو پاکستان میں آہستہ آہستہ اُبھرنے لگے، خاص طور پر تہذیبی شناخت کے بارے میں سوال۔ حالات جس طرح بدلے اور پاکستان کا سیاسی منظر تبدیل ہوا، اس کے تحت افسانے پر بھی گہرے اثرات مرتب ہوئے لیکن اس وقت کے نئے افسانہ نگاروں نے براہِ راست بیان کی روش نہیں اختیار کی۔ انتظار حسین کے نزدیک یہ اپروچ بلکہ ''طرزِ احساس'' (sensibility) کا فرق تھا۔ انہوں نے مرتب کے اس خیال سے اتفاق کیا کہ بعض افسانے ایسے ہیں جو ''تاریخی وجود کے کسی مخصوص اور بحران زدہ لمحے میں ملک و قوم کی حالت'' ظاہر کرتے ہیں لیکن علامتی اور تجریدی افسانوں کے معاملے میں ان کو اس نقطۂ نظر کو قبول کرنے میں تذبذب ہے۔ انہوں نے ۱۹۷۱ء اور مشرقی پاکستان کے بارے میں مسعود اشعر کے افسانوں کا حوالہ دیا ہے کہ تخلیقی عمل کے مراحل سے گزر کر صورتِ حال سے حقیقت کی ظاہری سطح منہا ہو جاتی ہے اور علامتی یا تجریدی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اس بات کو وہ مزید آگے لے جاتے ہوئے لکھتے ہیں:

It is not always thrugh the depiction, realistic or symbolic, of contemporary events or situations that a certain fiction is linked with age or the national situation. Genuine fiction has often been seen represerting an age or the stati of a nation on the level of sensibility alone.

مضمون کو سمیٹتے ہوئے وہ پھر یہ بات دہراتے ہیں کہ پاکستان کے پچاس سال کے ماحصلات کو جائزہ لینے کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ نوزائیدہ مملکت نے کس طرح اس پورے عرصے میں اپنا تخلیقی اظہار کیا اور وہ کون سا طرزِ اظہار تھا جو اس ملک کی فکر و ذہن کو پوری طرح اس اظہار کا بہترین موقع فراہم کرنے میں کامیاب رہا۔

پاکستانی ادب کے جائزے اور تنقیدی تبصرے تو سینکڑوں کی تعداد میں لکھے گئے ہیں لیکن یہ سوال اور اس میں مضمر

نقطۂ نظر بہت اہم ہے کیونکہ ان جائزوں کی تہہ میں اس سے ملتے جلتے سوالات ایک خلش کی سی صورت میں موجود ہوتے ہیں لیکن ان کا جواب پوری طرح سامنے نہیں آنے پاتا اور یہ خلش اکثر و بیشتر ناآسودہ رہ جاتی ہے۔ اگر اس سوال کو ملحوظ خاطر رکھا جائے تو پاکستانی ادب کے ایسے جائزے بھی مرتب پا سکتے ہیں جو ناموں کی فہرست اور سنین کی گردان سے زیادہ بامعنی ہوں، اور ہمارے تعصبات کو مزید آسودگی عطا کرنے کے بجائے صحیح معنوں میں فکر انگیز ثابت ہوں۔

سنگھاسن بتیسی

قدیم ہندوستانی قصوں پر مبنی "سنگھاسن بتیسی" کی ترتیب و تالیف کو داستانوں کے کلاسیکی سرمائے کی چھان پھٹک اور اس کے بعض وقیع نسخوں کے تجزیاتی مطالعے سے سلسلہ وار دیکھا جا سکتا ہے، جس کے تحت انتظار حسین نے اس سے قبل انشاء کی دو کہانیاں، سرشار کی الف لیلہ کا تفصیل کے ساتھ جائزہ لیا اور کلیلہ و دمنہ کی بازگوئی کی، گو کہ قدرے تخفیص کی ساتھ۔ انتظار حسین کے تعارفی مقدمے کے ساتھ سنگھاسن بتیسی کی نئی اشاعت ۲۰۱۳ء میں سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور سے ہوئی۔ انہوں نے اس اشاعت کے لیے منشی نول کشور کے نسخے کو بنیاد بنایا ہے جو ولیم گلکرسٹ کی زیر نگرانی فورٹ ولیم کالج کے مرزا کاظم علی جوان اور للو لال جی کوی نے قلم بند کیا۔ پاکستان میں یہ اس کتاب کی پہلی اشاعت ہے۔

اپنے ابتدائیے میں انتظار حسین نے اردو کی داستانی روایت میں سرسراتی ہوئی ایک لہر کی نشان دہی کی ہے جو "عرب و عجم سے مستعار قصوں" کے بیچ دھکی چھپی موجود ہے اور اس روایت میں "ایک اور رنگ، ایک اور ذائقے کا اضافہ کرتی دکھائی دیتی ہے۔" یہ قدیم ہندوستانی کتھا کہانیوں کا سلسلہ ہے۔ اور اسی سلسلے میں سنگھاسن بتیسی بھی پرانی داستانوں میں نمایاں نظر آتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ وہ ایک سوال بھی جوڑ دیتے ہیں کہ "پھر وہ ہمارے زمانے میں آ کر کیوں نایاب ہو گئی؟ خاص طور پر پاکستان میں......" وہ اس اچھی خاصی تعداد کا ذکر کرتے ہیں کہ اردو نثر و نظم میں بہت سے لوگوں نے ان قصوں کی بازگوئی کی اور ایک پوری فہرست ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب "اردو مثنویاں" میں شامل کی ہے، اور اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اپنے وقت میں یہ کہانیاں اردو میں مقبول عام رہی ہیں۔ اس کے باوجود اس کتاب کے دستیاب نہ ہونے پر حیرت کا اظہار کیا ہے کہ "اس سے ناتا رکھنے والا کہانیوں کا سلسلہ "بیتال پچیسی" کے نام سے جانا جاتا ہے، مجلس ترقی ادب کے واسطے سے ہمارے زمانے میں دستیاب ہے تو سنگھاسن بتیسی کیوں دستیاب نہیں ہے؟"

مجلس ترقی ادب جیسے ثقہ علمی ادارے کی عدم توجہی کی وجہ ادارہ جاتی مشکلات بھی ہو سکتی ہیں مگر ان کے کلاسیکی سلسلے میں شامل نہ ہونے سے اس کتاب کے بارے میں کوئی اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ اس ابتدائیے میں اس بارے میں مزید بات نہیں ہوتی کہ اس کتاب کے نظر انداز کیے جانے کی وجہ آخر کیا ہے۔ کیا یہ محض اتفاق ہے یا اس کتاب کی چند خصوصیات ایسی ہیں کہ پڑھنے والوں نے اسے بھلا دینا ہی بہتر سمجھا۔

بہرکیف، یہ بات بھی پوری طرح درست نہیں ہے۔ اس لیے کہ نول کشوری ایڈیشن اب سے ساٹھ ستر سال پہلے دستیاب رہے اور دور جدید میں اس کتاب کی کم از کم ایک اشاعت ایسی ہے جس کا حوالہ اس مضمون میں شامل ہوتا تو بہتر تھا۔ وہ نقاد اور افسانہ نگار مجنوں گورکھپوری کی بازگوئی ہے، جس میں انہوں نے ہندی کے الفاظ کو کم کر کے ان کی جگہ عربی فارسی الفاظ استعمال کیے ہیں۔ یہ کتاب ۱۹۴۱ء میں شائع ہوئی اور اس کا حوالہ ڈاکٹر گیان چند جین نے دیا ہے۔ تاہم یہ کتاب بھی

دوبارہ شائع نہیں ہوئی۔ یہ بات ضرور درست ہے کہ "سنگھاسن بتیسی" اس سے پہلے پاکستان میں شائع نہیں ہوئی اور امید ہے کہ اس نئی اشاعت اور انتظار حسین کے ابتدائیے کے بعد اس کتاب کو وہ توجہ حاصل ہو سکے گی، جس کی وہ مستحق ہے۔

داستان کے مصنف اور مختلف versions کے بارے میں ڈاکٹر گیان چند جین نے ایجرٹن کے ترجمے کا حوالہ دیا ہے جو اب خود کلاسیکی متن کا سا استناد حاصل کر چکا ہے۔ ایک حالیہ اشاعت پینگوئن کلاسیک کے سلسلے میں اے این ڈی ہاکسر (A.N.D. Haksar) کا ترجمہ ہے (دہلی، ۲۰۰۶ء)۔ مترجم نے دیباچے میں لکھ دیا ہے کہ داستان کے اصل مصنف کے بارے میں کچھ بھی نہیں معلوم اور مختلف recensions کے مؤلفین کے بارے میں بہت کم معلومات ہیں۔ بیش تر کلاسیکی داستانوں کے اصل مصنف (یا مصنفین) کے نام پردۂ گم نامی میں چلے گئے اور شاید غیر ضروری بھی ہو گئے مگر حیرت کی بات یہ ہے کہ داستان کے اس موجودہ اردو روپ کے مؤلف (یا مترجم) اور اس کے پیش نظر مقاصد کے بارے میں بھی معلومات اسی طرح دھواں دھواں ہیں۔ نولکشوری نسخے میں مترجم کا نام درج نہیں ہے۔ جب کہ اس مطبع کی دوسری کتابوں میں یہ معلومات عام طور پر درج ہوتی ہیں۔ غرض یہ کہ اس داستان سے منسلک اسرار پیچ در پیچ ہیں اور داستان کی اپنی کہانی بھی بھید بھری ہے۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ لسانی اور تاریخی نقطۂ نظر سے قطع نظر اس کتاب کی کوئی خاص اہمیت ہے۔ کیا یہ پرانے زمانے کے آثار یا عجوبے کے علاوہ بھی اور کوئی اہمیت رکھتی ہے۔ انتظار حسین نے اپنے ابتدائیے میں ڈاکٹر جمیل جالبی کی تاریخ ادب اردو اور ڈاکٹر گیان چند کے حوالے دیے ہیں لیکن یہ بڑی حد تک اس کی تاریخی اہمیت کی تفتیش تک محدود ہیں۔ داستانوں سے ہمارے یہاں زیادہ تر دل چسپی محققین نے لی ہے اور وہ داستانوں کو time-bound فینومینا کی حیثیت سے دیکھتے ہیں، کسی نہ کسی مخصوص ٹائم فریم کی پیداوار اور اس کے پابند۔ اس کے علاوہ اگر کچھ ہے تو وہ اس کو محض خرافات سمجھتے آئے ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند نے برملا لکھ دیا ہے:

"سنگھاسن بتیسی، بیتال پچیسی سے کم رتبہ کتاب سمجھی جاتی ہے۔ اس کی کہانیاں بیتال پچیسی کے مقابلے کی نہیں۔ اردو افسانوں میں اس کی اہمیت نہیں۔ لیکن اس کا جائزہ لینا اس لیے ضروری تھا کہ یہ ان چند قصوں میں سے ہے جو سنسکرت الاصل ہیں اور فارسی کے دوش پر ہاتھ رکھ کر نہیں برج بھاشا کی انگلی پکڑ کر ہم تک آئے ہیں اور اپنی شکل میں آتے ہیں۔"

چلیے، انھوں نے تو اس کو اہمیت دینے سے ہی انکار کر دیا۔ اس داستان کی اپنی بری بھلی کیفیات، خوبیاں خامیاں ہیں ان کا تجزیہ کرنے کے بجائے انتظار حسین نے مصنف اور اصل ماخذ کے بارے میں قیاس آرائیوں کا حوالہ دیتے ہوئے گھوم پھر کر "بیتال پچیسی" کی طرف آ جاتے ہیں اور اس تعلق کی نشان دہی کرتے ہیں جو دونوں داستانوں کے درمیان واضح طور پر موجود ہے:

"اصل میں کسی کتاب سے اس کا رشتہ ملتا ہے تو وہ کتاب "بیتال پچیسی" ہے۔ بلکہ میرے حساب سے تو بیتال پچیسی اور سنگھاسن بتیسی دو سگی بہنیں ہیں۔ بڑی بہن بیتال، چھوٹی بہن سنگھاسن۔ مرکزی کردار دونوں میں مشترک ہے۔"

آگے چل کر مرکزی کردار راجہ بکرم کے حوالے سے انھوں نے پھر دہرایا ہے:

"ان کہانیوں کا مرکزی کردار تو راجہ بکرم ہی ہے۔ بلکہ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ بیتال پچیسی اور سنگھاسن بتیسی جڑواں کتھائیں

ہیں۔"

اس کے باوجود دونوں میں کچھ نہ کچھ فرق ہے۔ دونوں کے مقسوم مختلف ہیں۔ یہ فرق کیا ہے اور کیوں ہے؟ ایسے سوالات سے درگزر کر کے ابتدائیے میں تجزیہ ملتا ہے تو وہ راجہ بکرم کا جو غیر معمولی اہمیت کا حامل نظر آتا ہے:

"یہ تو طے ہے کہ یہ مرکزی کردار غیر معمولی شخصیت کا حامل ہے۔ مہاسورما قسم کی شخصیت۔ کتھا کہانی کی روایت سے جنم لینے والا نرالا ہیرو۔ مگر یہ اس طرز کا ہیرو ہے جس نے بے شک کتھا کہانی کی روایت سے جنم لیا ہو مگر اپنے قد و قامت کے اعتبار سے اس روایت سے آگے نکل کر ان ہیروز کی صف میں کھڑا نظر آتا ہے جو آفاق گیر حیثیت کے مالک ہیں اور جو انسانی تاریخ کا مشترک سرمایہ شمار ہوتے ہیں۔"

ظاہر ہے کہ داستان کی اس نوع کی اہمیت ڈاکٹر گیان چند جین کے لیے بعید از گمان ہے۔ وہ تو اس کے ساتھ dismissive رویہ رکھتے ہیں۔ انتظار حسین کے ابتدائیے میں اپنے ہیرو کی بدولت یہ داستان بھی انسانی تاریخ کے مشترک سرمایے میں آفاق گیر اور باوقار مقام پر کھڑی نظر آتی ہے، جو ہمیں شاید اس لیے اور بھی زیادہ حیران کن معلوم ہو کہ ہم کلاسیکی داستانوں کو، خواہ وہ دکنی ہوں یا ہندی، ایسے بلند مرتبے پر دیکھنے کے عادی نہیں ہیں اور ان کا ذکر عموماً حقارت اور سرپرستی کے ساتھ پڑھتے آئے ہیں۔

اس ابتدائیے کا سب سے وقیع حصہ یہی ہے جب وہ راجہ بکرم کو بڑے ہیروز کی صف میں پورے انسانی تناظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں اور پھر اس سے بھی آگے بڑھ کر:

"انسان نے اپنی صدیوں کے تخیلی عمل میں ایسے انسان کا پیکر تراشا ہے کہ انسان، انسان سے بڑھ کر نظر آتا ہے۔ کہہ لیجیے فوق الانسان۔ اور کتنی عجیب بات ہے کہ انسانیت کی دنیا میں قدیم سے لے کر آگے تک جتنی تہذیبوں نے جنم لیا، جتنے نسلی گروہوں نے، جتنی قوموں ملتوں نے، ان سب ہی نے اپنے اپنے رنگ میں یہ اجتماعی خواب دیکھا۔"

وہ ان مثالی انسانوں میں مشترک ورثہ بھی کارفرما دیکھتے ہیں اور پھر عوامی تخیل کی کارفرمائی بھی۔ یوں ان کا تجزیہ داستانوں کے مطالعے کو اس سے الگ ایک نہج پر لے جاتا ہے جس راہ پر اب تک یہ کام ہوتا آیا تھا۔ راجہ بکر ماجیت کی دیومالائی اور ہیرونک شخصیت کی تشکیل میں انہیں عوام الناس کے تخیل، اور زندگی کے دکھ نظر آتے ہیں جیسے الف لیلہٰ کے کوچہ و بازار میں شہزادوں کے ساتھ ساتھ عام زندگی سے تعلق رکھنے والے کرداروں کی رونق اور چہل پہل نظر آتی ہے۔

دیومالائی بادشاہ اور بڑے بڑے حکم راں بھی انہیں "پسے ہوئے لوگوں کے تخیل کا انعام" نظر آتے ہیں اور راجہ بکرم کا جوڑی دار ملتا ہے تو حاتم طائی میں جو اسی کی طرح عالی حوصلگی سے کام لیتا ہے۔ یہ تقابلی مطالعے کے لیے ایک اور دل چسپ امکان ہے اور اس کتاب سے آگے نکل جاتا ہے۔

بیتال پچیسی اور سنگھاسن بتیسی میں باہمی تعلق کی وجہ شاید اسی قدر ہو کہ دونوں کا ماخذ مشترک ہے لیکن اس وراثت کے علاوہ دونوں میں بین فرق موجود ہے اور یہ فرق مزاج کا ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے دونوں داستانوں میں ایک بنیادی framing داستان ہے جس سے سلسلہ وار کہانیاں نکلتی ہیں اور جن کی تعداد شروع سے ہی متعین ہے۔ بیتال پچیسی کی اردو اشاعت کا (جس کا حوالہ انتظار حسین نے دو مرتبہ رشک کے ساتھ دیا ہے) اسلوب شگفتہ اور رواں ہے۔ داستان کی ذیلی کہانیوں میں تحیر کے ساتھ ساتھ بیتال کی شکل میں مافوق الفطرت عناصر کی موجودگی قوت تخیل سے اس طرح مملو نظر آتی ہے

کہ سنگھاسن اس کے سامنے پھیکی معلوم ہونے لگتی ہے۔ بیتال بھوت پریت اور ایسے عناصر دور جدید کے لحاظ سے بھی دل چسپ معلوم ہوتے ہیں۔ سنگھاسن میں اس کے برخلاف چند نصائح حاوی آنے لگتے ہیں۔ ایجرٹن نے شکایت کی ہے کہ ان میں سے بعض کہانیوں میں "ایک خاص یکسانیت اور سپاٹ پن" ہے (a certain monotony and flatness) ہے اور ہندوستانی کلاسیکی علوم کے ماہر لڈوک اسٹرن باخ Ludwick Sternbach نے یہاں تک کہہ دیا ہے کہ اس مجموعے کو حد سے زیادہ شہرت حاصل ہے، ایسی شہرت جو اس کی ادبی قدر و قیمت سے زیادہ ہے۔ یہ حوالے درج کرتے ہوئے ہاکسر نے اپنے ترجمے میں لکھا ہے کہ بعض جدید نقاد یہ کہتے ہیں ان کہانیوں میں اکتاہٹ ہے اور یہ غیر دل چسپ ہیں۔ تمام اعتراضات کے باوجود یہ بات تمام کہانیوں کے لیے یکساں طور پر درست ہے اور نہ اس کی وجہ سے اسے یکسر مسترد کیا جاسکتا ہے۔ ابتدائی تالیف کے زمانے سے لے کر آج تک اس داستان کی مقبولیت کا سفر اپنے اتار چڑھاؤ کے ساتھ جاری رہا ہے، اس لیے کوئی ضروری نہیں کہ اس داستان کو طاقِ نسیاں پر ڈال دیا جائے۔ اور محض "کلاسیک" قرار دے دیا جائے۔

اعتراضات کا حوالہ دینے کے باوجود ہاکسر کا رویہ معاندانہ نہیں ہے جس طرح ڈاکٹر گیان چند جین کا رویہ معلوم ہوتا ہے۔ اس نے داستان کی مجموعی فضا کے بارے میں یہ بھی لکھا ہے کہ:

(It) has a colourful setting of adventures and mirades

اور مختلف کہانیوں کی موضوعاتی درجہ بندی کرتے ہوئے یہ بھی لکھا ہے کہ معجزاتی / کرشماتی واقعات سے بھرپور ہونے کے باوجود ان کہانیوں میں مختلف انسانی مصائب کو بیان کیا گیا ہے۔ مثلاً ایک راجہ جو اپنے بیٹے کو سزا دینے پر مجبور ہو جاتا ہے، ایک نوجوان اپنے مال و دولت کے ساتھ اپنے دوست بھی گنوا بیٹھتا ہے۔ اسی طرح الگ الگ کہانیوں کی بدلتی ہوئی جائے وقوع بھی نمایاں ہے جیسے ایک کہانی میں بڑا مندر تو دوسری کہانی میں رنڈی کا مکان۔ اس طرح کی موضوعاتی نشان دہی تجزیے کی باریکیوں میں تو نہیں جاتی لیکن پھر بھی غنیمت معلوم ہوتی ہے کہ ہمارے نقاد بالعموم یہاں تک بھی نہیں پہنچتے، کہانی کی تہہ میں اترنا تو دور کی بات رہی۔

راجہ بکرم کی ہیرو تک شخصیت کو ڈھونڈتے کھوجتے ہوئے وہ ایک اور راستے پر چل پڑتے ہیں جو اصل کتاب کے نول کشوری نسخے سے آگے کی بات ہے۔ اصل کتاب میں راجہ بکرم کے انت کال کا بیان سیدھا سادا سا ہے۔ مصنف نے نکتہ اٹھایا ہے کہ

"راجہ بکرم کا انت کال خود ایک لیجنڈ ہے۔ بیان کرنے والوں نے اپنی اپنی سوجھ بوجھ سے کتنی طرح سے اسے بیان کیا ہے۔"

راجہ بکرم کی زندگی کی انتہا انہیں ایک اور صورت میں بھی نظر آئی اور وہ بھارتیہ ودیا بھون کی شائع کردہ اور وی اے کے آئر کی مرتب کردہ کتاب سے حاصل ہوئی۔ اس کو پڑھ کر ان کو احساس ہوا کہ "ارے کتھا کہانی کی روایت کے عین مطابق تو یہ انت کتھا ہے۔"

چناں چہ اس انت کتھا کو اردو میں منتقل کر کے اس ایڈیشن کے آخر میں "راجہ بکرم دنیا سے کیسے سدھارا؟" کے نام سے شامل کرلیا۔ یوں اس نول کشوری نسخے اور کاظم علی جوان سے دو قدم آگے نکل کر داستان کی تکمیل ہوگئی۔

یہ ضمیمہ اس طرح داستان کی معنویت میں ایک اضافہ ہے۔ انتظار حسین اپنی مرتب کردہ کتابوں کو محقق کی نظر سے دیکھنے کے بجائے اوّل تا آخر افسانہ نگار رہتے ہیں۔ اسی لیے نول کشوری نسخے میں پیوند لگا کر انہوں نے راجہ بکرم کے ساتھ

'شاعرانہ انصاف' برتا اور اس کی داستان اسی مناسبت سے مکمل کر دی جس طرح افسانہ نگاری کے فن کا تقاضا تھا۔

یہ انت کتھا محض ضمیمہ نہیں ہے بلکہ اس کی افسانوی اور ادبی معنویت بھی ہے۔ انتظار حسین نے حوالہ سامنے رکھا ہے مہابھارت میں سری کرشن جی مہاراج کی انت کتھا کا اور سری کرشن جی کے دیہانت کے بعد ارجن پر پڑنے والی افتاد کا کہ اس کے بازو شل ہو گئے اور ہتھیار بے کار۔ ارجن اپنی کمان ندی میں ڈبو دیتا ہے اور پھر یاترا کی تیاری کرتا ہے جو اس کی انتم یاترا ہے اور مہابھارت کا انت بھی۔ اسی انداز میں انتظار حسین نے بکرم کے انت سمے کا حال بیان کیا ہے۔ تیسویں پتلی نے یہ کتھا سنائی کہ مٹی کے پتلوں کی بدولت وہ اپنے انجام کو پہنچا۔ یوں اتنے بڑے ہیرو کے انجام میں مہابھارت کے سری کرشن کا سا انجام نظر آنے لگتا ہے، بہت بڑی داستان کا انجام جو بظاہر معمولی نظر آنے والی باتوں کی وجہ سے سامنے آتا ہے، معمولی باتیں جو اثر دکھاتی ہیں اور جن کو پلٹا یا ٹالا نہیں جا سکتا۔ انجام کیسا بھی ہو، بہرحال افسانوی ہے اور افسانہ نگار کے ہاتھوں ڈھل کر داستان کو مکمل کر دیتا ہے۔ سنگھاسن کے ساتھ پتلیاں بھی زمین میں گاڑ دی جاتی ہیں اور ان کو اطلاع دی جاتی ہے کہ پانچ سو برس بعد ایک راجہ اس سنگھاسن کو کھدوا کر نکالے گا تب اسے میری کتھا سنانا۔ اس کتھا کے کہنے سنانے سے تم کو نجات مل جائے گی اور تو اپنے اصلی روپ میں آ سکو گی۔ تب تم آزاد ہو گی جہاں چاہو جا سکو۔ یوں کہانی کے مکمل ہونے میں دوبارہ سنائے جانے کی پیش گوئی بھی ہو اور سنانے کے ذریعے حاصل ہونے والی نجات اور آزادی کی بھی۔

داستان کا ذکر ہے تو تھوڑی بہت داد تحقیق کی دینا بھی لازم ہے۔ اس ابتدائیے میں کسی قدر ذکر کتاب کے اصل ماخذ اور مصنف کے بارے میں کیا ہے اور دوسری زبانوں میں تراجم کی تفصیلات جاننے کے لیے گیان چند، ڈاکٹر نارنگ اور ڈاکٹر جمیل جالبی کا حوالہ دے کر اپنی جان چھڑوا لی ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کتابوں سے ابتدائی اور ثانوی ذرائع پر مبنی معلومات مل سکتی ہیں، جو داستان کی تفہیم میں مددگار ثابت نہیں ہوتیں۔ ماخذ کی تفتیش کے بجائے وہ داستان سے سنسکرت اور برج بھاشا، پھر برج بھاشا سے آگے جو سفر کیا ہے، اس کا تذکرہ نسبتاً زیادہ تفصیل کے ساتھ کرتے ہیں۔ وہ اس بات پر بھی زیادہ زور نہیں دیتے کہ فورٹ ولیم کالج میں اس کتاب کی تیاری کے وقت برج بھاشا کے الفاظ برقرار رکھنے کی ہدایت کیوں دی گئی تھی۔ اس بات میں مضمر نوآبادیاتی مقاصد تلاش کرنے کے بجائے یہ سوچ کر اطمینان کر لیتے ہیں کہ اس طرح اصل کہانیوں کی تہذیبی فضا برقرار رہی اور کہانیوں کی معنویت کم نہ ہونے پائی۔ یقین نہیں آتا کہ گلکرسٹ کو کہانیوں کی اصل تہذیبی فضا سے اس درجے وابستگی رہی ہوگی۔ وجہ بہرحال جو بھی ہو، ان ہدایات کی بدولت سنگھاسن بتیسی اپنے اسلوب کے اعتبار سے بھی معنی خیز ہے۔ اس کی بارے میں انتظار حسین نے لکھا ہے:

"یہ اسلوب مروجہ اردو کو اپنی اصل پہچاننے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔" اور اس کے ارتقائی مراحل میں وہ میرا جی اور "پربت کی بیٹی" کے مصنف چراغ حسن حسرت کا شمار کرتے ہوئے اپنے حوالے سے بھی احسان مندی کا اعلان کرتے ہیں:

خود مجھ پر بھی لازم آتا ہے کہ میں اپنے پیش رووں کا شکریہ ادا کروں کہ جب میں نے کتھا کہانی کی روایت سے استفادہ کر کے افسانے لکھے تو انہیں بزرگوں سے مجھے سہارا ملا۔"

اس احسان مندی کا قدرے تفصیل سے ذکر کرنے کے لیے انہوں نے ارادہ ظاہر کیا تھا کہ چراغ حسن حسرت کی کتاب کی نئی اشاعت کے لیے مقدمہ لکھیں گے۔ مگر اس کی نوبت نہیں آئی۔

یوں سنگھاسن بتیسی کا فیضان ایک اور وسیلے سے جاری ہے اور ایک نئے رنگ سے اردو افسانے کے مرکزی دھارے

میں مکمل مل گیا ہے۔ داستان کے ساتھ ساتھ یہ اس اسلوب کی بھی بازیافت بلکہ نئے سرے سے تعارف ہے، وہ لسانی پیرایہ جو اردو زبان کے بدلتے ہوئے انداز میں ایک بار پھر دعوت فکر دیتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ یہ پتلیاں اب بھی پکارتی ہیں کہ راج نیتی کی ودیا تو پرانی ہو گئی لیکن سنگھاسن پر براجمان ہونے والے کے لیے زبان کا علم بھی تو لازم ہے۔

سخن اور اہلِ سخن

مظفر علی سید کے مقالات کا مجموعہ جنوری ۲۰۱۶ء میں شائع ہوا۔ نقاد کے طور پر مظفر علی سید کم و بیش اسی زمانے اور نقطۂ نظر کے ساتھ ابھرے جس کا غلغلہ ناصر کاظمی اور انتظار حسین نے بلند کیا تھا۔ اپنی علمیت اور وسعتِ نظر کے سبب انہوں نے بہت جلد اپنی دھاک بٹھا دی تھی۔ ان کے مضامین تواتر کے ساتھ رسالوں میں شائع ہوتے رہے لیکن کتابی شکل میں صرف ایک مجموعہ ادب کی آزادی کے نام سے ان کی زندگی میں سامنے آسکا۔ اس مجموعے میں اصولی اور نظریاتی مضامین زیادہ تھے اور الگ الگ ادیبوں اور شاعروں کے تنقیدی مطالعے شامل نہیں تھے۔ ان کے شخصی مضامین کا ایک مختصر مجموعہ بھی شائع ہوا، لیکن ان کی تنقیدی کاوش کا بڑا حصہ ان مضامین کی صورت میں موجود ہے جو اس کتاب میں شامل ہیں۔ مظفر علی سید اپنے تنقیدی انداز میں قدیم و جدید کے درمیان رکے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایک طرف ان کے Concerns کلاسیکی ہیں دوسری طرف وہ جدید نظریاتی بحثوں تک پہنچ جاتے ہیں۔ مگر متن سے دلچسپی لینے کے باوجود وہ اس میں ایسی غواصی نہیں کرتے جس طرح شمس الرحمان فاروقی اور گوپی چند نارنگ کے بعد اردو تنقید کا مزاج بن گئی ہے۔ اسی طرح وہ سماجی علوم اور تاریخ سے دلچسپی کے باوجود نوآبادیاتی بیانیے کے بارے میں سوال نہیں اٹھاتے۔ ان کو جدید و قدیم شاعری سے بھی دلچسپی رہی اور داستان و افسانے سے بھی۔ چنانچہ انہوں نے الف لیلیٰ کے بارے میں اور میر کی فارسی شاعری کے بارے میں مضامین قلم بند کیے۔ افسانے سے ان کی دلچسپی احمد ندیم قاسمی، حیات اللہ انصاری اور انتظار حسین کے مطالعات سے ظاہر ہوتی ہے۔

اس مجموعے سے مظفر علی سید کے تنقیدی مقام کا تعین بھی کیا جا سکتا ہے اور ان کی بنیاد پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ انتظار حسین نے پرانی دوستی کا حق ہی ادا نہیں کیا بلکہ پاکستان کے ایک اہم اور فکر انگیز نقاد کے کام کو نمایاں کیا ہے۔ ان مضامین کی اپنے طور پر الگ اہمیت ہے اور اس اعتبار سے ان کا جائزہ لینے کی ضرورت ہے جو اس مجموعے کے مرتب سے علیحدہ ہو کر بھی اپنی حیثیت قائم کر سکے اور اپنی شرائط و مندرجات کی بنیاد پر مطالعے و تجزیے کے مرحلے سے گزرے۔

اس مجموعے میں مرتب کا ایک مختصر سا دیباچہ بھی شامل ہے جس میں اس تردد کا ذکر کیا گیا ہے جو ان مضامین کا مسودہ حاصل کرنے میں ہوا، ان کی تنقیدی حیثیت یا مصنف مرحوم سے اپنے تعلق خاطر کا ذکر کم ہے۔ اس کا آغاز ہی اس امر سے ہوتا ہے کہ مظفر علی سید کے انتقال کے بعد ان کے دوستوں کو تشویش ہونے لگی کہ ان کا تحریری سرمایہ جو کتابوں کی صورت میں سامنے نہیں آسکا، وہ کہاں گیا۔ اس سرمائے کی تنقیدی اہمیت کیا ہے، اس بارے میں تفصیل کے ساتھ تجزیہ نہیں کیا گیا۔ مرحوم مصنف کا شخصی خاکہ تو نہیں کھینچا لیکن دل چسپ انداز میں یہ ضرور لکھ دیا ہے کہ مظفر علی سید کے مضامین بکھرے کیوں رہ گئے، ان کی کتاب سامنے کیوں نہ آسکی۔ مصنف سے اپنے ایک مکالمے کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا ہے کہ:

”میں نے ایک روز عرض کیا کہ مظفر، کتاب کی اشاعت کا معاملہ بھی بیٹی کی شادی کی مثال ہوتا ہے“۔

اس سے بھی دل چسپ اپنشدوں کا حوالہ ہے جہاں ایک بچہ ماں کے پیٹ میں کلام کرنے لگتا ہے اور زندگی کے

بارے میں سوال اٹھاتا ہے۔ مگر یہ مشابہت یہیں پہنچ کر ختم ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد وہ مصنف کی کاملیت پسندی کو مورد الزام ٹھہراتے ہیں کہ اپنی تحریر کو عیب سے پوری طرح پاک رکھنے کی خواہش میں وہ بروقت اشاعت کے امکان سے ہاتھ دھو بیٹھے۔

یہ دیباچہ اسی قدر بات باور کراتا ہے اور اس کتاب میں تنقیدی تجزیے کی کمی کھٹکتی ہے۔ اس کے علاوہ ادارتی مرحلے کے بارے میں بھی دو ایک سوال پیدا ہوتے ہیں۔ مرتب نے لکھا ہے کہ مرحوم کاغذات کو جب ٹٹولا گیا تو اس میں سے مضامین کے دو مجموعے دستیاب ہوئے جن کو مصنف نے اپنی زندگی میں ترتیب دے دیا تھا۔ اس کتاب سے یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ اس کے علاوہ کوئی دوسرا مجموعہ بھی ہے؟

مرتب کے مطابق، مضمون نگار نے مجموعہ ترتیب دے رکھا تھا اور اس میں ہر مقالے کے ساتھ رسالے کا نام اور تاریخ اشاعت بھی درج کر دی تھی۔ لیکن اس مجموعے میں سوائے ایک مضمون کے یہ معلومات منہا کر دی گئی ہیں۔ اس کی وجہ سمجھ میں نہیں آ سکی۔ اگر تاریخ تحریر یا اشاعت بھی شامل ہوتی تو اس طرح ان مضامین کو conxtextualize کرنے میں مفید ثابت ہوتی۔

دو ایک کو چھوڑ کر یہ مضامین زیادہ تر معاصر شاعروں اور افسانہ نگاروں کے تفصیلی مطالعے ہیں۔ ان میں تین مضامین خود انتظار حسین کے بارے میں ہیں اور تینوں مل کر ان کے بارے میں ایک معقول تناظر فراہم کرتے ہیں۔ معاصر ادب پر مضامین اپنے دور کی شاعری اور افسانہ نگاری کے بارے میں ایک مربوط جائزہ پیش کرتے ہیں۔ یہ مجموعی تصویر تو نہیں مگر چند نمائندہ اور بڑے ادیبوں کے کام پر توجہ دینے کے لیے اپنے طور پر مفید اور وقیع بھی ہے۔ اور اسی اعتبار سے اس کا جائزہ لینے کی ضرورت ہے۔

●○●○●○●

انتظار حسین کی کتابیں

افسانوں کے مجموعے

۱۔ گلی کوچے، شاہین پبلشرز، لاہور، ۱۹۵۲ء

۲۔ کنکری، مکتبۂ جدید، لاہور، ۱۹۵۵ء

۳۔ آخری آدمی، کتابیات، لاہور ۱۹۶۷ء

۴۔ شہر افسوس، مکتبہ کارواں، لاہور ۱۹۷۲ء

۵۔ کچھوے، مطبوعات، لاہور، ۱۹۸۱ء

۶۔ خیمے سے دور، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۶ء

۷۔ خالی پنجرہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۳ء

۸۔ شہرزاد کے نام، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

۹۔ نئی پرانی کہانیاں، ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۰۶ء

افسانوں کا کلیات

۱۔ جنم کہانیاں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۸۷ء (پہلے تین مجموعے اور دن اور داستان)

۲۔ قصہ کہانیاں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۰ء (اگلے چار مجموعے)

ناول، مختصر ناول

۱۔ چاند گہن، مکتبہ کارواں، لاہور، ۱۹۵۳ء

۲۔ دن اور داستان، ادارہ ادبیات نو لاہور، ۱۹۶۲ء

۳۔ بستی نقش اول کتاب گھر، لاہور، ۱۹۸۰ء

۴۔ تذکرہ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور،

(نئی اشاعت: نیا گھر کے نام سے)

۵۔ آگے سمندر ہے، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۵ء

تذکرے، آپ بیتی

۱۔ اجمل اعظم، یادگار اجمل، لاہور، ۱۹۹۵ء
۲۔ دلی جو ایک شہر تھا، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء
۳۔ چراغوں کا دھواں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۹ء
۴۔ جستجو کیا ہے؟ سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۱ء

تنقیدی مضامین

۱۔ علامتوں کا زوال، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۳ء
۲۔ نظریے سے آگے، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء
۳۔ اپنی دانست میں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۳ء

سفرنامے

۱۔ زمین اور فلک اور، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۳ء
۲۔ نئے شہر پرانی بستیاں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۹ء

ڈرامے

۱۔ خوابوں کے مسافر، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۶ء

صحافت

۱۔ ذرّے، پاکستان فاؤنڈیشن، لاہور، ۱۹۷۶ء
۲۔ باتیں اور ملاقاتیں، مکتبۂ عالیہ، لاہور، سن ندارد۔
۳۔ بوند بوند، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء

افسانوی ادب کے تراجم

۱۔ نئی پود از ایوان ترگنیف، مکتبۂ اردو، لاہور، ۱۹۵۲ء
۲۔ ناؤ اور دوسرے افسانے، آئینۂ ادب، لاہور، ۱۹۵۸ء
۳۔ سرخ تمغہ از اسٹیفن کرین وغیرہ، یونائیٹڈ بک ڈپو، لاہور، ۱۹۶۰ء
۴۔ سارو کی بہادری از الیس ڈیلگیش، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، ۱۹۶۳ء
۵۔ ہماری بستی از تھارنٹن وائلڈر (ڈراما) اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، ۱۹۶۷ء
۶۔ گھاس کے میدانوں میں، از چیخوف، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۰ء
۷۔ شکستہ ستون پر دھوپ، مشعل، لاہور، ۱۹۹۷ء
۸۔ سعید کی پراسرار زندگی از ایمل حبیبی، انجمن ترقی اردو، کراچی، ۱۹۹۹ء

دیگر تراجم

۱۔ فلسفے کی نئی تشکیل، از جان ڈیوی، شیش محل کتاب گھر، لاہور، ۱۹۶۱ء

۲۔ باؤزرے تنگ از اسٹیوارٹ شریم، نگارشات، لاہور،۱۹۹۶ء

۳۔ اسلامی ثقافت، ادارہ ثقافت اسلامیہ، لاہور،۱۹۹۶ء

مرتب کردہ کتابیں:

۱۔ لطیفے اور چٹکلے، مکتبہ کارواں، لاہور، سنہ اشاعت ندارت

۲۔ الف لیلیٰ از رتن ناتھ سرشار، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور،۱۹۶۱ء

۳۔ کچھ تو کہیے، مکتبہ جدید، لاہور،۱۹۶۳ء

۴۔ انشاء اللہ خاں انشا کی دو کہانیاں، مجلس ترقی ادب، لاہور،۱۹۷۱ء

۵۔ سن ستاون میری نظر میں (بہ اشتراک ناصر کاظمی) آئینہ ادب، لاہور،۱۹۵۷ء

۶۔ پاکستانی کہانیاں (بہ اشتراک آصف فرخی) ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی،۱۹۹۸ء

۷۔ عظمت گہوارے میں، پنجاب ٹیکسٹ بک بورڈ، لاہور،۱۹۷۳ء

۸۔ سوالات و خیالات از کرار حسین، فضلی سنز پرائیوٹ لمیٹڈ، کراچی، مئی۱۹۹۹ء

۹۔ سنگھاسن بتیسی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور،۲۰۱۲ء

۱۰۔ سخن اور اہل سخن از مظفر علی سید، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور،۲۰۱۶ء

بچوں کے لیے

۱۔ کلیلہ دمنہ، یونیورسٹی گرانٹس کمیشن، اسلام آباد،۱۹۷۹ء

۲۔ الو اور کوا، اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، کراچی،۲۰۰۱

منتخب تحریریں:

۱۔ انتظار حسین اور اس کے افسانے، مرتبہ گوپی چند نارنگ، علی گڑھ،۱۹۷۳ء

۲۔ گئی ہٹی کہانیاں، وکاس پبلشنگ ہاؤس، نئی دلی،۱۹۹۲ء

۳۔ گئی ہٹی تحریریں مرتبہ آصف فرخی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور،۲۰۰۶ء

رسائل کے خاص شمارے

1. Journal of South Asian Literature: The Writings of Intizar Hussain.
Guest Editor: Muhammad Umar Memon.

۲۔ دو ماہی "الفاظ" علی گڑھ، خصوصی شمارہ، مئی اگست۱۹۸۶ء

۳۔ ماہ نامہ "کتاب نما" نئی دہلی، خصوصی شمارہ، مئی۱۹۹۲ء

4. Story is A Vagabond: Fiction, Essays and Arama by Intizar Husain, Manoa 27:1, University of Hawaii Press, Hanolulu, USA. Series Editor: Frank Stewart, Guest Editors: Alok Bhalla, Asif Farrukhi, Nishat Zaidi.

●○●○●○●

پس نوشت

دو کلمے اس داستان کے انجام میں...... انتظار حسین کے بارے میں یہ کتاب کیوں لکھی گئی اور کیسے، ایک نہ ایک دن یہ کہانی بھی مجھے سنانی ہی تھی۔ میں بہت دن تک اس کام کو ٹالتا رہا۔ یہاں تک کہ یہ مقام آ گیا جس کے بعد مزید روکنا پہلے سے بھی زیادہ مشکل ہو گیا۔ مجھے کہانی کے اس کردار سے ڈر لگتا ہے جو اس میں سے نکل کر کہیں سامنے نہ آ جائے۔ ڈر بھی سے زیادہ، خفت اور شرمندگی۔ لوگ پہچان جائیں گے کہ وہ کردار میرا ہے۔ دراصل مجھے اس لڑکے کی کہانی سنانی پڑے گی جس نے پہلی بار اپنے والد کی کتابوں والی الماری کا شیشوں والا پٹ کھول کر بہت جھجکتے ہوئے ایک کتاب نکالی جس کے پشتے پر انتظار حسین لکھا ہوا تھا اور کتاب کے ورق پلٹنے کے دوران کچھ سمجھتے ہوئے اور بہت کچھ نہ سمجھتے ہوئے اسے اس کہانی کے احساس نے جا پکڑا کہ یہ کہانیاں اس طرح کی نہیں ہیں جیسی وہ اب تک پڑھتا آیا ہے۔ کچھ سمجھنے اور بہت کچھ نہ سمجھنے کا یہ احساس آج تک جاری ہے جب کہ کتابوں سے ٹھسا ٹھس بھری وہ الماری، اس کے دھندلے شیشے، کمرے کی وہ دیوار جس سے ٹیک لگائے وہ الماری کسی پُر اسرار نگہدار کی طرح کھڑی تھی اور بار بار اپنی جانب بلاتی تھی، وہ مکان اور اس میں رہتے بستے لوگ بھی وقت کے طلسمی دریچے کے پار اتر گئے اور میرے ہاتھ میں آئینے کی خالی سطح رہ گئی جس کی چمک میں وہ بات اب کہاں۔ لیکن ایسا نہیں کہ میں نے اس سے پہلے کہانیوں کی کتابیں نہیں پڑھی تھیں۔ ایک تو وہ کتابیں تھیں جن کے پہلے صفحے پر اپنا نام لکھ کر اپنی مسہری کے پاس رکھتا تھا۔ ان میں الف لیلہٰ کا ایک باتصویر ایڈیشن مجھے آج تک یاد ہے جس کے صفحے پلٹتے وقت میرا ہاتھ کانپ اٹھتا تھا اور چار درویش کے نام سے باغ و بہار کی تلخیص جو الیاس مجیبی نے کی تھی۔ پھر ان کے علاوہ گرمیوں کی بھری دوپہریا میں پھر سردیوں میں شام پڑے میں اس الماری میں سے بھی چپکے سے کتابیں نکال لیتا تھا جو میرے لیے ممنوعہ خزانوں کا ڈھیر تھی۔ ان کتابوں پر میں نام نہیں لکھ سکتا تھا لیکن ان کی ہر ہر سطر میرے مطالعے کے لمس کے لیے بے تاب نظر آتی تھی۔ نذیر احمد کی مراۃ العروس اور آزاد کی آب حیات جس میں ایسے محترم لوگوں کے نام درج تھے کہ ملاقات کے لیے اپنی مجلس میں بلا رہے ہوں۔ اس دعوت سے بھلا انکار کہاں ممکن تھا؟ اور ایسے میں یہ کتاب جس پر انتظار حسین کا نام لکھا تھا۔ یہ نام جیسے ایک پہیلی بن گیا۔

لڑکپن میں، جب میں نے پڑھنا شروع کیا، اس دور میں انتظار حسین میرے پسندیدہ ادیب نہیں بن سکے۔ میں بہت دیر بعد ان کی طرف آیا، اتنی دیر بعد جب کہ میری پسند متعین ہو چکی تھی اور اس پر مُہر لگ چکی تھی۔ جس ادیب نے میرے ہوش و حواس میں آگ سی لگا دی وہ کوئی اور نہیں، عصمت چغتائی تھیں۔ سمجھ میں تو ان کی بھی بہت سی باتیں نہیں آتی تھیں لیکن اندازہ ہو گیا کہ یہ اس طرح کی کتاب ہے جس کا ذکر سب کے سامنے نہیں کیا جانا چاہیے۔ ان کے نام سے ہی

ایک ممنوعہ لذت کی سنسنی سارے بدن میں پھیل جاتی تھی۔ ایک دن ''ٹیڑھی لکیر'' چھپائے نہ چھپ سکی اور اس پر پڑنے والی ڈانٹ مجھے آج بھی یاد ہے۔ عصمت سے منٹو کی طرف آنا ایک فطری بات تھی۔ ابا کی کتابوں میں 'دھواں' کا پہلا ایڈیشن رکھا تھا جو مکتبۂ ساقی نے شائع کیا تھا۔ اس نیلے، سرخ بل کھاتے ہوئے دھوئیں اور گھور آنکھوں کے سرورق والی کتاب کو نہ جانے کتنی بار پڑھا، بس حفظ نہیں کیا۔ پھر غلام عباس اور بیدی اور کرشن چندر مگر قرۃ العین حیدر پر تو جیسے سوئی آ کر اٹک گئی۔ اس کے بعد کوئی اور چیز اچھی نہیں لگتی تھی۔ جیسے وقت تھم گیا۔ آسمان کا رنگ بھی زیادہ چمکیلا ہو گیا اور اڑتے ہوئے خاموش پرندے بھی کسی گہرے بھید کے امین معلوم ہوتے تھے۔ ''آگ کا دریا'' سے جیسے میں خود گزرا اور پھر اس کے جھلستے ہوئے بھوبھل پر بار بار گھسیٹا جاتا رہا۔ افسانے میرا اوڑھنا بچھونا بن چکے تھے، میری خفیہ، اندرونی زندگی جس کے وجود کا شائبہ بھی میں اپنے روزمرہ کے معمول میں کسی کو بھی نہ ہونے دیتا۔ اس لیے کہ یہ دنیا صرف میرے لیے دھڑک رہی تھی، نئی منزلوں کی دریافت کے لیے اپنے اندر سمو لینے کو بے تاب تھی اور اپنے آپ میں مکمل۔ تب کہیں جا کر ایسے ہی کسی مرحلے پر انتظار حسین کے افسانوں سے میرا دوبارہ تعارف ہوا اور مجھے ایسا لگا کہ پہلی بار پڑھ رہا ہوں۔ تب سے لے کر اب تک ان افسانوں کو بار بار پڑھتا آیا ہوں کہ شاید کسی دن محض اتفاق سے وہ پہلے دن جیسا پڑھنا دوبارہ حاصل ہو جائے۔ ایک بار دیکھا ہے دوسری بار پڑھنے کی ہوس ہے...... اور اس پہلے دن کے جیسے پڑھنے کی خاطر ایسا لگتا ہے کہ بہت ساری کتابوں سے گزرنا لازمی تھا۔ کتاب ہاتھ میں تھامے سوچتا ہوں شاید وہ منزل آ جائے جب ان افسانوں کو دوسری بار پڑھنا شروع کیا تھا۔

تب سے یہ مطالعہ جاری ہے اور اس کی انتہا کوئی نہیں۔ یہ کتاب اس مطالعے کی روداد ہے، اس سفر کا بیان جو ابھی ادھورا ہے۔ اس کو مکمل کرنا میرے بس میں نہیں۔ اسی لیے مجھے بہت ضروری معلوم ہوا کہ پہلے ہی واضح کر دوں کہ میرا مطالعہ، جیسا بھی ہے، بعض حالات اور شرائط کا پابند رہا ہے، میری زندگی کے شب و روز میں اتفاقات اور تغیرات زمانہ کے تابع اور ان کا پابند۔ انتظار حسین کی کتابیں میرے لیے بہت سہولت کے ساتھ، کسی سم سم کا نام لیتے ہی کھل جانے والے خزانے نہیں تھے۔ ہر مرتبہ، پچھلی کتابوں کو نئے سرے سے جاننے پہچاننے کے مرحلے میں داخل ہونا پڑتا۔ ان تحریروں نے مجھے بار بار اپنی رائے اور مطالعے کے نتائج بدلنے پر مجبور کیا اور میں نہیں کہہ سکتا کہ یہ آخری بار ہوا ہے۔ مجھے پتہ ہے کہ ایسا پھر ہوگا لیکن اس مطالعے کی خاطر میں ایسے خطرے مول لینے کے لیے تیار ہوں۔

افسانے میں ایک جہان معنی سمٹا ہوا نظر آتا ہے، زندگی سے لبریز اور اپنے اختصار میں ایک نامیاتی واقعیت سے بھرپور۔ اب کوئی اسے کم تر صنف قرار دے، اپنے لیے تو یہ بیضۂ مور بھی آسمان برابر ہے۔ افسانے پڑھتے ہوئے یہ معلوم ہوتا کہ جیسے میں خود بھی افسانے میں ڈھل چکا ہوں ___ کبھی استاد منگو کو چوان ہو گیا ہوں تو کبھی 'پہلی موت' کا منیں۔ کبھی خوشیا کی واردات جیسے مجھ پر گزر گئی ہو اور کبھی سوگندھی کی ہولناک تنہائی روح میں سلگتی جاری ہو۔ کبھی کالو بھنگی راستہ روک لیتا تو کبھی ننھی کی نانی۔ کبھی 'موت سے پہلے' مر جاتا اور 'ساتواں در' سے گزر کر ہی اٹھتا۔ ممتاز مغربی نقاد ہیرلڈ بلوم نے شیکسپیئر کے لیے لکھا ہے کہ اس نے ہماری تمام تر زندگیاں لکھ ڈالی ہیں، اسی طرح مجھے لگتا کہ ان افسانوں نے مجھے لکھ دیا ہے اور دم تحریر جن لوگوں کے لکھے کی گواہی میرا وجود دے سکتا ہے ان میں انتظار حسین کا نام الگ سے پہچانا جاتا ہے۔ اس پہچان کے سہارے میں یہاں تک آیا ہوں۔

بہت سی کتابیں ایسی ہیں جنھوں نے پہلی سطر میں مجھے گرویدہ بنالیا اور مجھے فوراً پتہ چل گیا کہ یہ پہلی نظر میں ہو جانے والی محبت کا سا معاملہ ہے۔۔۔ گارسیا مارکیز کی ''تنہائی کے سو برس'' مجھے اپنی پہلی، ناقابلِ فراموش سطر کی وجہ سے یاد ہے اور عرصہ دراز تک یاد رہے گی۔ لیکن اس سے بھی زیادہ وہ کتابیں جن کی طرف دوسری بار دیکھنا پڑا۔ انتظار حسین کی کتابیں میرے لیے اسی زمرے میں آتی ہیں۔ ان کتابوں نے ہمیشہ مجھے شک میں مبتلا کیا۔ ایسے تربیت یافتہ تنقیدی شعور پر میں رشک کرتا ہوں جو اعلا درجے کی کتاب کو فوراً شناخت کر لیتا ہے اور یہ خبر قلب و نظر میں برقی رو کی طرح دوڑا دیتا ہے۔ اپنا معاملہ یہ ہے کہ بہت سی کتابیں اچھی لگیں پھر ان میں سے کتنی ہی دل سے اتر گئیں۔ اس میں اتفاقات کی کارفرمائی بھی ہے اور بعض اندازوں کے غلط ثابت ہونے کی بھی۔ اسی لیے میں اپنے مطالعے کے تجربے سے ہو کر گزر رہا ہوں، کہ میں اسی کا گرفتار ہوں اور یہ بُرا بھلا تجربہ ہی میرے لیے نقدِ حیات کی اساس ہے۔

میں نے کتابوں کو تنقید کا خام مواد سمجھ کر نہیں پڑھا اور نہ ان صفحات کو تنقید سمجھ کر لکھا ہے۔ اپنی زندگی کی کہانی کو تنقید کی مروجہ یا ممکنہ اصطلاحات میں بھلا کیسے بیان کر سکتا ہوں۔ جو لوگ ایسا کر سکتے ہیں میں ان کی صلاحیت پر رشک کرتا ہوں، اس کے باوجود اپنے آپ کو اس سے قاصر پاتا ہوں کہ میں تو شروع ہی میں ہاتھ پاؤں تڑوا بیٹھا تھا۔ تنقید کے کاک پٹ میں کیسے داخل ہوتا۔

اپنے اس نامختتم مطالعے کے دوران کاغذ کی چھوٹی بڑی پرچیوں پر لکھی جانے والی یادداشتوں کو ترتیب دے کر ان صفحات میں ڈھالتے ہوئے مجھے امیت چودھری کا ایک مضمون پڑھنے کو ملا جس میں وہ مطالعے کو 'ارتقا' اور 'اتفاق' پر مبنی اور پہلی نظر کی پسندیدگی سے ممیز قرار دیتا ہے، پھر لکھتا ہے:

If I were to construct a life-history of my own reading...

گویا کچھ اور لکھنا ممکن ہے۔ اس کے بعد ای ایم فورسٹر کے بارے میں فرینک کرموڈ کی مختصر سی کتاب ہاتھ لگ گئی جس کے ایک پورے حصے کو اس نے causerie کا نام دے کر وضاحت کر دی ہے:

a sort of causerie, a loosely organized sequence of observations animated by a desire to achieve some understanding of a talent so considerable and yet so straitly limited.

عین ممکن ہے کہ اگر کوئی اور کتاب اس کیفیت کے دوران اس طرح کھل جاتی تو ان اوراق کی کچھ اور شکل نکل آتی ہے۔ انھی دنوں یہ اتفاق ہوا کہ مجید امجد کے بارے میں ناصر عباس نیر کی نئی معتبر کتاب شائع ہوئی۔ انھوں نے کتاب کا آغاز ہی اس سوال سے کیا ہے: ''کسی ایک مصنف پر کتاب لکھنے کا فیصلہ کرنا آخر کیا معنی رکھتا ہے؟''

یہ پڑھ کر میں دق رہ گیا۔ جیسے انھوں نے میرے دل کا چور پکڑ لیا ہو۔ کیا مجھ پر اعتراف لازم ہے کہ میں نے یہ بیڑا کیوں اٹھایا؟ میں اس کے سوا کیا عذر پیش کر سکتا ہوں کہ میں پوری کتاب لکھنے نہیں بیٹھا تھا۔ اور نہ وہ کسی ایک ادیب تک محدود تھی۔ مجھے تو سارا کچا چٹھا بیان کرنا تھا اور وہ بھی اپنا۔ مگر ایک بار پھر بات میرے بس سے باہر ہو گئی۔ اس لیے جہاں اس کتاب کا لکھنا کسی نہ کسی حد تک حادثاتی اور اتفاقیہ امر تھا، اسی طرح یہ میری سب سے زیادہ نجی اور ذاتی تحریر بن گئی۔ میں خود ہی اپنے لیے دمِ تحریر ٹھہرا۔ پھر تنقید نجات کا ذریعہ بننے سے بچ گئی۔

ان صفحات کے لکھے جانے کی اپنی ایک روداد ہے۔ میں ہرگز اپنے آپ کو انتظار حسین کے بارے میں قلم اٹھانے کا اہل نہ پاتا اگر پہلے پہل جناب افتخار عارف نے اس قدر اصرار نہ کیا ہوتا۔ اکادمی ادبیات پاکستان کے صدر نشین کی حیثیت سے انہوں نے پاکستان کے معروف اہل قلم کے بارے میں تعارفی کتابوں کا سلسلہ قائم کیا اور مجھ سے کچھ پوچھے بغیر یہ طے کر لیا کہ انتظار حسین پر کتاب جو شخص لکھے گا وہ کوئی اور نہیں میں ہوں گا۔ قرعۂ فال مجھ دیوانے کے نام نکل آیا۔ پھر یہ تجویز میرے سامنے اس وقت رکھی جب انتظار صاحب سے اس پر منظوری لے لی۔ گویا موضوع نے مجھے انتخاب کر لیا۔ پھر میرے لیے فرار کا کوئی راستہ نہیں رہا۔ اس پر بھی جناب افتخار عارف کے پیہم تقاضوں اور یاد دہانی کے بعد جب میرا تیار کردہ مسودہ، اکادمی ادبیات کی حدود سے تجاوز کر گیا تو مجھے اندازہ ہوا کہ میرے لیے انتظار حسین کے بارے میں مختصر لکھنا تقریباً ناممکن ہے۔ میرے لیے دُنیا جہاں کے قصّے اس میں سما جاتے ہیں اور سمجھ میں نہیں آتا کہ رُکا جائے تو کہاں۔

اکادمی کے لیے بری بھلی کتاب جیسے تیسے بن گئی، چھپ کر غائب بھی ہوگئی ـــ جیسے سرکاری مطبوعات کا حشر ہوتا ہے۔ مگر بات وہیں کی وہیں رہی۔ یہ بھی اچھا ہوا، برا نہ ہوا۔ میرے ذہن میں وہ مسودہ گردش کرتا رہا اور دھیرے دھیرے ایک نئی شکل اختیار کرتا گیا، یہاں تک کہ نوبت بہ ایں جا رسید...... اس کے باوجود یہ معلوم ہو رہا ہے، کہ ورق تمام ہوا اور مدح باقی ہے۔ اپنی موجودہ شکل میں اسے انتظار حسین کے جہان فن کے مختلف منطقوں اور خطوں کی ایک descriptive topography سمجھ لیجیے، اس سرزمین کے تخلیقی جغرافیے کا ایک اٹلس۔ موضوع کی مناسبت سے جسے بورخیس کے انسائیکلو پیڈیا کی طرح نامکنات کی لامتناہی تشریح ہونا چاہیے کہ جو صفحہ جہاں سے کھلے ہر بار ایک نئی داستان سے عبارت نظر آئے۔ ''جس پردے سے جو سُر بولے گونج اُٹھے سنسار۔'' مگر یہ کتاب پھر بھی محدود ہے اور وقتی۔ اس سلسلے کو آگے بڑھانے کی ضرورت ابھی سے نظر آ رہی ہے۔ خیال ہے کہ انتظار حسین کے بعض تاریخی و تہذیبی حوالوں اور کلیدی تصوّرات کو ـــ جیسے فسادات، تقسیم اور ''ہجرت'' ناول کی وضع، ناسٹلجیا، داستان اور فنتاسی، حافظے کا مقام اور یادوں کی نوعیت ـــ ان کے ادبی سیاق و سباق کے ساتھ گریدا جائے اور ان کی جستجو کی جائے۔ ان کے فن کے کتنے ہی پہلو تشریح طلب رہ گئے۔ یہ کار مسلسل ہے اور بیاباں میری رفتار سے بھاگے چلا جاتا ہے۔

انتظار حسین پر لکھنے کا کوئی بھی منصوبہ آسان نہیں ہے۔ اس مطالعے کے ساتھ بھی یہی معاملہ رہا۔ میرا مطالعہ جیسا تیسا بھی تھا، اپنی ایک تاریخ وار ترتیب پانے لگا تھا کہ ایک کٹھن موڑ سے دوچار ہوگیا۔ میں نے لکھنا شروع کر دیا۔ روزنامہ ''مورننگ نیوز'' میں دو چار چیزیں چھپ گئیں تو اس صفحے کے نگراں حمید زماں مرحوم نے کہا کسی نئی کتاب پر لکھ دو۔ انتظار حسین کی 'ذرّے' انہی دنوں چھپ کر آئی تھی، میں نے اسی کے بارے میں لکھنے کی کوشش کر کے دیکھا۔ مضمون چھپ گیا اور دو چار لوگوں نے پسند بھی کیا مگر میرے لیے زیادہ وقیع رائے ڈاکٹر جمیل جالبی کی تھی، انہوں نے فرمائش کی کہ اس کو اردو میں لکھ ڈالو۔ انہوں نے وہ تحریر 'نیا دور' میں شائع کر دی۔ یوں ادب ایک مختلف طریقے سے میرے لیے موضوع بن گیا اور انتظار حسین کی کتابیں اس کے لیے بنیاد گزار۔

سعادت حسن منٹو کی تفہیم و تعبیر کی نوبت خاصی دیر کے بعد آئی اور بیش تر افسانہ نگاروں کے ساتھ یہی معاملہ رہا ہے کہ ان کے بارے میں تنقیدی سرمایہ اکا دکا مضامین اور چند ایک تبصروں تک محدود ہے۔ اس کے برخلاف انتظار حسین کے

بارے میں تنقیدی مواد دوسروں کی نسبت زیادہ مقدار میں سامنے آیا ہے اور اس کے معیار میں سنجیدہ کاوش نظر آتی ہے کہ اس میں اس دور کے موقر لکھنے والوں کے نام آتے ہیں ــــ شمیم حنفی، شمس الرحمٰن فاروقی، وارث علوی، گوپی چند نارنگ، نیر مسعود، مظفر علی سید، سہیل احمد خان، محمد سلیم الرحمٰن، محمد عمر میمن، سلیم احمد، قمر جمیل، ضمیر علی بدایونی اور کئی دوسرے۔ ان میں سے کئی لوگوں کی تحریر و تقریر سے حسب مقدور استفادے کا موقع ملا۔ پھر فرانسس پریچٹ، الوک بھلا، عامر حسین، کامران اصدر علی، عامر مفتی اور ندیم اسلم کے توسط سے قدرے مختلف تناظر سامنے آئے۔ شوق کے نئے مرحلے طے ہوتے رہے اور داستان طولانی ہوتی گئی۔ جن مہربانوں کا شکریہ واجب ہے ان کی طویل فہرست ہے، پھر بھی چند احباب کا نام خاص طور پر درج کرنا ضروری ہے۔

اس کتاب کا نام عرفان صدیقی مرحوم کے اس شعر کی عطا ہے، اس لیے سب سے پہلے ان کا شکریہ:

لو صبح ہوئی موج بلاخیز ادھر آئے
اور آکے چراغِ شبِ افسانہ اٹھالے

جناب محمود الحسن کتاب لکھے جانے کے عرصے میں میری ہمت بندھاتے رہے، میری اور اس مسودے کی خیریت معلوم کرتے رہے۔ انھوں نے رسالوں، کتابوں کی فراہمی میں غیر معمولی مستعدی دکھائی اور میرے لیے کئی حوالے تلاش کیے۔ جناب عرفان احمد خان نے حواشی کے فارمیٹ کے لیے رہنمائی کی، اور بعض ابواب کو پڑھ کر تنقید بھی کی۔ جناب مسعود اشعر اور جناب محمد سلیم الرحمٰن نے اپنی تحریروں کی نشان دہی کی۔

معروف ادیب، کالم نگار اور میرے پرانے دوست ڈاکٹر طاہر مسعود نے کالم نگاری کی تاریخ اور مروجہ اسالیب کے حوالے فراہم کیے۔ شاعر، ادیب اور پاکستان کی تاریخ کے ماہر خواجہ رضی حیدر کی بدولت بعض حوالے میری دسترس میں آئے۔ پروفیسر نعمان نقوی سے گفتگو کے دوران جدید سماجی علوم اور معتقدات اور خاص طور پر انتھروپومین کے بارے میں کئی گتھیاں سلجھنے کی نوبت آئی۔ حبیب یونیورسٹی میں میرے رفیق کار ڈاکٹر محمد حارث جدید امریکی فلسفے میں اختصاص رکھتے ہیں۔ انھوں نے جان ڈیوی کے رموز فکر کی طرف توجہ دلائی۔ جناب امداد حسینی اور پروفیسر سحر امداد نے 'زینت' کے ترجمے کے بارے میں تفصیل سے گفتگو کی جس کے لیے میں ان کا شکر گزار ہوں۔ مکرمی و محترمی احمد جاوید صاحب کا ممنونِ احسان ہوں کہ انھوں نے صحیفہ کاملہ پڑھنے کی ہدایت کی، گو کہ اس سے جو نتائج اخذ کیے ان کا خطا کار میں خود ہوں۔ اسٹیج ڈرامے کا غیر معمولی ادراک رکھنے والی دو شخصیات، جناب ضیاء محی الدین اور جناب راحت کاظمی نے علیحدہ علیحدہ مواقع پر اسٹیج ڈرامے کے فن پر اپنے خیالات سے استفادے کا موقع دیا۔

بیدل لائبریری، کراچی کے مہتمم جناب زبیر احمد تحقیق کرنے والوں کے لیے امداد غیبی بن کر سامنے آتے ہیں، اسی طرح میرے لیے بھی انھوں نے کنوؤں میں بانس ڈال کر پرانے مضامین رسالے ڈھونڈ نکالے۔ احمد گرافکس کے جناب فرخ اقبال نے میری لکھائی کو کمپوز کرنے کا بیڑا اٹھایا اور جناب محمد یاسین نے بڑی خندہ پیشانی کے ساتھ ترمیم و تنسیخ کے میرے لامتناہی عمل کو برداشت کیا۔

مہربان دوستوں اور کرم فرماؤں کا شکریہ ادا کرنا خوش گوار فریضہ ہے لیکن سب سے مشکل شکریہ میں نے آخر کے لیے روک کر رکھا ہے کہ یہاں آتے آتے میرے الفاظ ماند پڑ جاتے ہیں، پہلے سے بھی زیادہ۔ انتظار حسین کا شکریہ کن الفاظ میں

ادا کروں کہ اپنی تحریروں کو پڑھنے، ان سے عقیدت کی منزل سے گزر کر نزی بھلی رائے رکھنے اور پھر اس رائے میں بار بار ترمیم کرتے رہنے کے مواقع فراہم کیے۔ ان کی تحریروں کے سحر میں مبتلا ہو جانے کے بعد ان سے ملاقات کا موقع میسر آیا تو میں نے اپنے تئیں ہنری جیمز کے "پرفیکٹ" طویل افسانوں کی سی صورت حال میں پایا جہاں ایک نو وارد اور نو آموز کا سامنا "دی ماسٹر" سے ہو جاتا ہے اور جو لہجے میں لکنت پیدا کر دینے والی عقیدت کے باوجود اپنے آقا کی تحریروں کا سراغ پانے کی کوشش کیے جاتا ہے۔ ہنری جیمز کے 'ماسٹر' سے مجھے پرانی شاعری کا پیر مغاں یاد آتا ہے جس کے پاس کلید مے خانہ موجود ہے۔ نہ جانے کتنی بار مختلف مواقع پر انتظار صاحب بڑے تحمل کے ساتھ میرے سوالوں کے جواب دیتے رہے، اپنی رائے کو کس وقت بھی مجھ پر حاوی نہیں ہونے دیا، وہاں بھی نہیں جہاں ان کے خیال میں، میں یقیناً غلط سمت نکل گیا تھا۔ ان کا خاص طور پر شکریہ کہ بہت سی باتیں ان کہی، ان جانی بھی رہنے دیں۔ بار ہا مجھے محسوس ہوا کہ جیمز کے "فگر ان دی کارپٹ" کے راوی کی طرح میں ان سے التجا کر رہا ہوں کہ "کوئی سراغ، چھوٹی سی نشانی، ذرا سا اشارہ......" اور وہ بتا رہے ہیں کہ سطر سطر میں موجود ہے...... جو دیکھ سکتے ہو سو دیکھ لو۔ بس دیکھنے کی کسر ہے۔ ہنری جیمز نے اسے "وہ بات" (the thing) سے زیادہ نہیں کہا لیکن یہ جتا دیا کہ اتنی ہی ٹھوس ہے جیسے پنجرے میں چڑیا، کانٹے پر لگا ہوا روٹی کا نوالہ اور چوہے دان میں پھنسایا گیا پنیر کا ٹکڑا، ہر سطر پر حاوی ہے اور ایک ایک لفظ کا چناؤ کرتی ہے...... گویا نقاد کے لیے، وہ مجھ ایسا اناڑی کیوں نہ ہو، سب سے پہلے مطالعے کے فن کا ماہر ہونا لازم ہے پھر دید و دریافت کے مختلف مرحلوں سے گزرنا ٹھیرا۔ یہ بڑا کٹھن کام ہے۔ مجھ سے جو بن پڑا، سو حاضر ہے۔ لیکن جہانِ فن بھی طلسم مانند ہے، ایسا طلسم جو کسی حکیم بے بدل نے باندھا ہے۔ میری جستجو اس مرحلے میں داخل ہوئی ہے لیکن یہاں داستان تمام نہیں ہوتی۔ اگلے ورق سے نئے مرحلے، یعنی

آگے بڑھیں گے دم لے کر

●○●○●○●

سِنینِ انتظار

تاریخی واقعات	ادبی واقعات	ذاتی کوائف	عالمی ادب
۲۶۰۰ تا ۱۷۰۰ ق م موہن جودڑو اور ہڑپہ کی تہذیب کا فروغ			
۱۵۰۰ تا ۱۲۰۰ ق م شمالی ہندوستان میں آریا تہذیب کا عروج			
	تیسری صدی ق م کے لگ بھگ سنسکرت میں پنچ تنتر کے قصے تخلیق کیے گئے جن کو وشنو شرما سے منسوب کیا جاتا ہے۔		
	چوتھی صدی ق م کے لگ بھگ، مہاتما بدھ کے پچھلے جنموں کو بنیاد بنا کر نصیحت آموز جاتک کتھاؤں کا فروغ		
چھٹی صدی ق م مہاویر جین اور گوتم بدھ کی تعلیمات کا فروغ			
۲۶۸ تا ۲۳۳ شمالی ہندوستان میں اشوک کا دور حکومت			
۳۲۷ تا ۳۲۵ مقدونیہ کا حکم راں سکندر دنیائے معلوم کے بڑے حصے پر قبضہ کرتا ہوا شمال مغربی ہندوستان میں داخل ہوتا ہے			

۶۱۰ء مکے کے قریب غار حرا میں محمدؐ پر پہلی وحی کا نزول			
۶۲۲ء محمدؐ اور ان کے صحابہؓ کی مکے سے مدینے ہجرت			
۶۶۹ء مدینہ سے کوفہ جاتے ہوئے امام حسینؓ اور ان کے ساتھیوں کی کربلا میں شہادت			
	۹۰۰ تا ۸۰۰ ق م رامائن اور مہابھارت کی تخلیق		
۷۱۱ دیبل کی بندرگاہ پر محمد بن قاسم کا حملہ اور راجہ داہر کی شکست کے بعد سندھ میں عرب حکومت کا آغاز	نویں صدی کے ابتدائی حصے میں عربی قصے کہانیاں جمع کیے جانے لگے جو آگے چل کر الف لیلیٰ کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ فارسی میں یہ قصے ہزار افسان کے نام سے شہرت حاصل کر لیتے ہیں۔		
۱۰۰۰ تا ۱۰۲۷ شمالی اور مغربی ہندوستان پر محمود غزنوی کے حملے	۱۳۲۵ء انتقال امیر خسرو		
	۱۴۴۰ء تا ۱۵۱۸ء کبیر کی زندگی		

		اور شاعری کا دور	۱۲۰۶ تا ۱۳۹۸ دہلی میں ترک اور افغان حکمرانوں کی سلطنت کا آغاز
1609; 1615 Miguel de Cervantes, Don Quixote	•	۱۳۹۸ء تا ۱۵۵۰ء (تاپٹ) میرا بائی کی زندگی اور شاعری کا دور	
1719 Daniel Defoe, Robinson Crusoe			
			۱۵۲۶ پانی پت میں جنگ ابراہیم لودھی کی شکست کے بعد ظہیر الدین بابر نے مغل سلطنت کی بنیاد رکھی
1793, William Wordsworth, Lyrical Ballads			
			۱۷۳۹ دہلی پر نادر شاہ کا حملہ اور وسیع پیمانے پر قتل و غارت گری
		۱۸۰۳ء باغ و بہار، میر امن ۱۸۱۰ء انتقال میر تقی میر	۱۷۵۷ء پلاسی کی جنگ میں نواب سراج الدولہ کی شکست کے بعد بنگال پر ایسٹ انڈیا کمپنی کا سیاسی اور معاشی تسلط
1815 Jane Austen, Pride and Prejudice		۱۸۱۴_۱۸۱۸ء، کلکتہ سے الف لیلہ کا عربی متن دو جلدوں میں	
1830 Stendhal, The		شائع ہوا۔ چند برس بعد ۱۸۳۹ء	۱۷۹۹ء ٹیپو سلطان کی شکست اور

میسور پر انگریز افواج کا قبضہ	میں بیکس سے ایک اور زیادہ مستند ایڈیشن سامنے آیا۔		Red and the Black 1835, Honore de Balzac, old Goriot
			1838, Charles Dickens, The Pickwick Papers
			1840 Mikhail Lermontov, A Hero of Our Time
			1847 Emily Bronte, Wuthering Heights
			1851, Herman Melville, Moby Dick
			1857 Charles Baudelaire, Flowers of Evil
			1857 Gustave Flaubert, Madame Bovary
۱۸۵۶ء میں واجد علی شاہ کی معزولی اور جلاوطنی، اودھ پر انگریزوں کا قبضہ	۱۸۵۸ء، لکھنؤ میں منشی نول کشور کے مطبع کا قیام اور اردو طباعت و اشاعت کے نئے دور کا آغاز		1862 Ivan Turgenev, Fathers and Sons
۱۸۵۷ء شمالی ہندوستان میں بغاوت اور جنگ کے بعد دہلی پر			1866 Feodor

Dostoevsky, Crime and Punishment			انگریز افواج کا قبضہ، بہادر شاہ ظفر کی معزولی اور مغل سلطنت کا خاتمہ
1869 Leo Tolstoy, War and Peace			
		۱۸۶۹ء، انتقال مرزا اسد اللہ خاں غالب	۱۸۵۸ء، کمپنی کی عمل داری کا خاتمہ۔ ہندوستان انگریزی حکومت کے زیر تسلط آگیا۔ ملکہ وکٹوریا قیصرۂ ہند بن جائیں گی۔
		۱۸۷۴ء، انتقال میر انیس	
1877 Leo Tolstoy, Anna Karenina		۱۸۷۴ء، توبۃ النصوح، نذیر احمد	
		۱۸۷۸ء تا ۱۸۸۵ء، فسانۂ آزاد، از رتن ناتھ سرشار کی اودھ اخبار میں قسط وار اشاعت	
		۱۸۸۰ء، محمد حسین آزاد، آبِ حیات	
		۱۸۸۳ء تا ۱۹۰۹ء، داستان امیر حمزہ کی چھیالیس (۴۶) جلدیں نول کشور کے مطبع سے شائع ہوئیں۔	۱۸۷۵ء، سرسید احمد خان نے علی گڑھ میں محمڈن اینگلو اورینٹل کالج کی بنیاد رکھی
1888 Anton Chekhov, The Steppe			
		۱۸۸۴ء، مولانا شاہ گل حسن، تذکرۂ غوثیہ	
1895 Stephen Crane, The Red Badge of Courage			
1901 Thomas		۱۸۹۳ء، دیوان بمعہ مقدمہ شعر و	

Mann, Buddenbrooks		شاعری، الطاف حسین حالی	
1910, Ivan Bunin, The Village			
		۱۸۹۹ء امراؤ جان ادا، مرزا ہادی رسوا	
1913-27 Marcel Proust, Remembrance of Things Past 1913, DH Lawrence, Sons and Lovers			
1914 James Joyce, Dubliners			
1919 Franz Kafka, The Metamorphosis			
1922 James Joyce Ulysses 1922 T S Eliot, The Waste Land	ملازمت کے کاغذات اور پاسپورٹ میں درج تاریخ کے مطابق ۲۱ دسمبر ۱۹۲۵ء ڈبائی، ضلع بلند شہر میں انتظار حسین کی پیدائش۔		
			۱۹۱۴ء یورپ میں پہلی عالمی جنگ کا آغاز
1925 E M Forster, A Passage to India 1925 Andre Gide, The Counterfeiters		۱۹۲۴ء بانگ درا، اقبال	
			۱۹۲۰ء مہاتما گاندھی نے تحریک خلافت اور انڈین نیشنل کانگریس کے اشتراک سے ہندوستان میں
1927 Virginia Woolf, To the			

Lighthouse			خود اراویت کے لیے پُر امن مہم کا آغاز کیا
1929, Ernest Hemingway, A Farewell to Arms 1929, William Faulkner, The Sound and the Fury	•		
		۱۹۳۲ء "انگارے" کی اشاعت اور چند ماہ بعد پابندی	
1934, Ezra Pound, ABC of Reading			
		۱۹۳۶ء رسالہ "جامعہ" دہلی میں منشی پریم چند کے افسانے "کفن" کی اشاعت	
1938 J P Sartre, Nausea		۱۹۳۶ء سعادت حسن منٹو کے افسانوں کا پہلا مجموعہ "آتش پارے" شائع ہوا۔	
	تا ۱۹۳۱ء میں میٹرک کا امتحان پاس کیا	۱۹۳۹ء طلسم خیال، کرشن چندر ۱۹۴۰ء کرشن چندر، نظارے ۱۹۴۰ء دانہ و دام، راجندر سنگھ بیدی	
	۱۹۳۳ء بی اے کا امتحان پاس کیا		
		۱۹۴۱ء ماورا، ن م راشد	۱۹۳۹ء دوسری جنگ عظیم کا آغاز
	۱۹۳۶ء میرٹھ کالج سے اردو میں	۱۹۴۲ء عصمت چغتائی کے افسانے "لحاف" اور منٹو کے	۱۹۴۰ء مسلم لیگ نے محمد علی جناح کی قیادت میں مسلمانوں

کے لیے علیحدہ مملکت کے قیام کے لیے قرارداد منظور کر لی۔	افسانے "دھواں" پر فحاشی کے الزام میں مقدمہ	ایم اے کیا ۱۹۴۶ء لسانیات میں دل چسپی، اس موضوع پر دو مضامین کی اشاعت	1944, Jorge Luis Borges, Ficciones
	۱۹۴۳ء نقش فریادی، فیض احمد فیض		
	۱۹۴۳ء ٹیڑھی لکیر، عصمت چغتائی کرشن چندر، ٹوٹے ہوئے تارے محمد حسن عسکری، جزیرے		1946, Jawaharlal Nehru, The Discovery of India
۱۹۴۵ء جرمنی نے ہتھیار ڈال دیے۔ جاپان کے دو شہروں پر امریکا نے ایٹم بم گرا دیا۔ دوسری عالمی جنگ کا خاتمہ۔			1947 Albert Camus, The Plague
۱۹۴۷ء ہندوستان کو برطانیہ سے آزادی ملنے کے بعد ایک علیحدہ مملکت کی حیثیت سے پاکستان کا قیام۔ برطانوی ہندوستان کی تقسیم کے بعد فسادات اور نقل مکانی کا دو طرفہ سلسلہ جس میں لگ بھگ دس لاکھ سے زیادہ افراد ہلاک ہوئے۔		اپریل ۱۹۴۷ء پہلا افسانہ "قیوما کی دکان" مکمل کیا ۱۹۴۷ء میرٹھ سے لاہور کی ہجرت۔ لاہور میں مستقل قیام ۱۷ اکتوبر ۱۹۴۷ء، لاہور میں پہلا دن۔	

	۱۹۴۹ء روزنامہ "امروز" لاہور میں بہ حیثیت سب ایڈیٹر ملازمت کا آغاز	۱۹۴۸ء آنندی، غلام عباس	اقوام متحدہ نے فلسطین کے علاقے کو دو ریاستوں میں تقسیم کرنے کا اعلان کر دیا۔
		۱۹۴۹ء منٹو کے افسانے "ٹھنڈا گوشت" پر فحاشی کے الزام میں مقدمہ	۱۹۴۸ء اسرائیل کے قیام کا اعلان۔ فلسطینی باشندوں کی مسلسل بے دخلی اور تباہی، المیہ کا دور ۳۰ جنوری ۱۹۴۸ء دہلی میں ایک قوم پرست کے ہاتھوں مہاتما گاندھی جاں بحق
	۱۹۵۲ء پہلا مجموعہ "گلی کوچے"		۱۹۴۸ء کراچی میں قائد اعظم محمد علی جناح کا انتقال
1953, Samuel Beckett, Waiting for Godot	۱۹۵۳ء ناول "چاند گہن"	۱۹۵۳ء محمد حسن عسکری، انسان اور آدمی	یکم اکتوبر ۱۹۴۹ء بیجنگ میں ماؤزے تنگ نے عوامی جمہوریہ چین کے قیام کا اعلان کر دیا۔ انقلاب کے بعد ماؤزے تنگ کی قیادت میں کمیونسٹ حکومت قائم ہوگئی
	۱۹۵۵ء افسانوں کا مجموعہ "کنکری"		۱۹۵۱ء "راولپنڈی سازش کیس" کے الزام میں فیض احمد فیض اور ان کے ساتھیوں پر مقدمہ
			۱۹۵۲ء ڈھاکا میں بنگلہ بھاشا

آندولن کے دوران پولیس نے مظاہرین پر گولی چلا دی۔	۱۹۵۴ء ناصر کاظمی کے پہلے شعری مجموعے "برگ نے" کی اشاعت		1956, Naguib Mehfouz, The Cairo Triology
	۱۸ جنوری ۱۹۵۵ء انتقال سعادت حسن منٹو		
	۱۹۵۵ء مختار صدیقی، منزل شب		
۱۹۵۶ء مصر میں صدر جمال عبدالناصر نے نہر سویز کو قومی ملکیت میں لے لیا۔ اس پر برطانیہ، فرانس اور اسرائیل نے مشترکہ فوجی حملہ کر دیا۔ صدر ناصر کی مقبولیت کا دور۔			1958 Chinua Achebe, Things Fall Apart 1958 Vladimir Nalookov, Lolita 1959 Gunter Grass, The Tin Drum
۱۹۵۷ء چین میں ماؤزے تنگ نے "عظیم چھلانگ" کا اعلان کیا جس کے تحت چین کو زراعت پر منحصر معیشت کے بجائے صنعتی طاقت بنانے کے لیے عملی اقدام کیے جائیں گے۔	۱۹۵۸ء شب رفتہ، مجید امجد ۱۹۵۹ء قرۃ العین حیدر کے ناول "آگ کا دریا" کی اشاعت۔ بعض حلقوں کی جانب سے	اکتوبر ۱۹۶۲ء ماہ نامہ "ادب لطیف" کی ادارت کا آغاز	
۱۹۵۸ء پاکستان میں مارشل لاء کا نفاذ اور جنرل ایوب خان کی	اعتراضات۔ کچھ عرصے بعد قرۃ العین حیدر واپس ہندوستان چلی		1961 Attia Hosain, Sunlight on a Broken Column

حکومت سے پہلی فوجی آمریت کا آغاز	گئیں۔	۱۹۶۳ء روزنامہ "مشرق" سے طویل وابستگی کا آغاز	
۱۹۶۲ء ۱۹۵۳ء سے جاری مسلح جدوجہد کے بعد الجزائر کو فرانس کے نوآبادیاتی قبضے سے آزادی حاصل ہوگئی۔ ریفرنڈم کے بعد فرانس کے صدر ڈیگال نے الجزائر کی نوآزاد مملکت کو اقتدار سونپ دیا۔	۱۹۶۳ء ستارہ یا بادبان، محمد حسن عسکری ۱۹۶۳ء عبداللہ حسین کے پہلے ناول اداس نسلیں کی اشاعت	جون ۱۹۶۵ء "ادب لطیف" کی ادارت سے علیحدگی ۲۳ مارچ ۱۹۶۶ء عالیہ بیگم سے شادی	
۱۹۶۳ء فاطمہ جناح کے خلاف صدارتی انتخاب کے لیے مہم کے دوران کراچی میں ایوب خان کے خطاب کے دوران مشہور فقرہ کہ "آپ پہلے ہی ہندوستان سے بھاگ کر یہاں آئے ہیں۔ اگر کوئی غلطی ہوگئی تو کہاں جائیں گے۔ آگے		۱۹۶۷ء "آخری آدمی"	1967 Gabriel Garcia Marquez, One Hundred

تو......"			Years of Solitude
۱۹۶۵ء ویت نام کی جنگ میں تیزی آگئی۔ کیمونسٹ افواج کے خلاف امریکا پوری طرح ملوث۔			1968, AleKsander Solzhenitsyn, Cancer ward
۱۹۶۵ء ہندوستان اور پاکستان میں مختصر جنگ کے بعد تاشقند میں معاہدہ	۱۹۶۷ء انتقال شاہد احمد دہلوی		
۱۹۶۶ء چین میں ماؤزے تنگ نے ثقافتی انقلاب کا اعلان کردیا جس کے تحت "انقلاب دشمن" ہونے کے الزام میں لاکھوں افراد متاثر اور آئندہ دس برسوں میں ماؤ کی شخصیت سازی پر زور۔	۱۹۶۸ء سریندر پرکاش، دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم		
۱۹۶۷ء مشرق وسطیٰ میں چھ روزہ جنگ۔ اسرائیل کو فوجی کارروائی میں کامیابی کے بعد مصر، اردن اور شام کے چند علاقوں پر قبضہ کرنے کا موقع مل گیا۔ عرب ممالک میں شکست کے بعد غم و غصے کی لہر۔	۱۹۷۰ء انور سجاد، استعارے	۱۹۷۲ء "شہر افسوس" ۱۹۷۲ء "دن اور داستان"	1972, Italo Calvino, Invisible Cities

۱۹۶۹ء یاسر عرفات فلسطین کی مسلح تنظیم الفتح کے سربراہ بن گئے اور چھاپہ مار کارروائی کا آغاز کر دیا۔			
۱۹۶۹ء اپالو گیارہ کا کامیاب مشن، امریکا نے چاند کی سطح پر خلاباز اتار دیے۔	۲؍مارچ ۱۹۷۲ء لاہور میں ناصر کاظمی کا انتقال		1974, Emil Habibi, The Secret life of Saeed the Pessoptimist
۱۹۶۹ء ایوب خان صدارت سے دست بردار۔ جنرل یحییٰ خان صدر بن گئے۔	۱۱؍مارچ ۱۹۷۳ء انتقال ممتاز شیریں	۱۹۷۶ء کالموں کا پہلا انتخاب ''ذرے''	
۱۹۷۰ء عام انتخابات۔ مشرقی پاکستان میں عوامی لیگ کے شیخ مجیب الرحمٰن کی بھاری اکثریت۔ مغربی پاکستان میں ذوالفقار علی بھٹو کی پیپلز پارٹی پیش منظر میں۔	۱۸؍ستمبر ۱۹۷۳ء انتقال امانت علی خاں		
۱۹۷۱ء مشرقی پاکستان کی علیحدگی اور بنگلہ دیش کا قیام	۱۹۷۳ء مسعود اشعر، بند آنکھوں پر دونوں ہاتھ		1978, Edward Said, Orientalism
	۲۷؍جنوری ۱۹۷۵ء انتقال شاکر علی		1979 Milan Kundera, The Book of Laughter and Forgetting
۱۹۷۳ء ذوالفقار علی بھٹو نے وزارت عظمیٰ کا عہدہ سنبھال لیا۔ اکتوبر ۱۹۷۳ء مشرق وسطیٰ میں یوم کپور جنگ۔ مصر اور شام کا			

اسرائیل پر حملہ۔ اسرائیل کی فوجوں نے پیش قدمی کو روک دیا۔	۱۸ر جنوری ۱۹۷۸ء انتقال محمد حسن عسکری ۱۹۷۸ء اکرام اللہ، گرگِ شب	
۱۹۷۶ء چین میں دل کا دورہ پڑنے سے ماؤزے تنگ کا انتقال۔		۱۹۸۰ء "بستی" ۱۹۸۱ء "کچھوے"
۱۹۷۷ء جنرل ضیاء الحق نے بھٹو حکومت کا تختہ الٹ دیا۔		
		۱۹۸۴ء "بستی" کے لیے آدم جی ایوارڈ کا اعلان۔ مصنف کا قبول کرنے سے انکار کہ کسی "مستحق" کو دے دیا جائے۔
۴ر اپریل ۱۹۷۹ء معزول وزیر اعظم ذوالفقار علی بھٹو کو پھانسی کے ذریعے موت کی سزا		۱۹۸۳ء تنقیدی مضامین کا پہلا مجموعہ "علامتوں کا زوال"
۱۹۷۹ء جنرل ضیاء الحق نے حدود آرڈیننس جاری کر دیا اور اس کے جواب میں خواتین کی منظم جدوجہد کا آغاز۔	۱۹۸۰ء محمد منشا یاد، ماس اور مٹی ۱۹۸۰ء اسد محمد خان، کھڑکی بھر آسمان	۱۹۸۴ء "زمیں اور فلک اور"
۱۹۷۹ء مصر کے صدر انور السادات اور اسرائیل کے وزیر	۱۹۸۱ء حسن منظر، رہائی ۱۹۸۱ء خالدہ حسین، پہچان	

اعظم بیگن کے درمیان امن معاہدے پر دستخط۔ اسرائیل کی لبنان میں فوجی مداخلت، یاسر عرفات اور فلسطین دستے بیروت سے رخصت ہوگئے۔ صابرا اور شتیلا کے کیمپوں میں وحشیانہ قتل اور غارت گری۔	فروری ۱۹۸۲، انتقال جوش ملیح آبادی		
	مارچ ۱۹۸۲، انتقال فراق گورکھ پوری		
	۱۹۸۲، اسد محمد خان، کھڑکی بھر آسمان		
دسمبر ۱۹۷۹، سوویت افواج نے افغانستان پر حملہ کر کے کابل میں اپنی مرضی کی حکومت قائم کر دی۔	۲۶ر جولائی ۱۹۸۲، انتقال خدیجہ مستور		
	یکم ستمبر ۱۹۸۳، انتقال سلیم احمد		
		۱۹۸۶، "خیمے سے دور"	
			1987, Toni Morrison, Beloved
	۱۹۸۳، انتظار احمد سید، چھپتی ہوئی تاریخ	۱۹۸۷، "تذکرہ" کی اشاعت۔ بعد میں "نیا گھر" کے نام سے شائع ہوا	
		۱۹۸۷، پہلے چار مجموعے "جنم کہانیاں" کے نام سے ایک جلد میں شائع ہوئے	
	۱۹۸۵، نیر مسعود، سیمیا	۱۹۸۸، روزنامہ "مشرق" سے مدت ملازمت ختم	
۳۱ر اکتوبر ۱۹۸۴، ہندوستان کی وزیر اعظم اندرا گاندھی کو ان کے دو محافظوں نے قتل کر دیا۔ اس کے ردعمل میں تشدد کی لہر اور			

اگلے چار دن میں سیکڑوں سکھ ہلاک کر دیے گئے اور ان کی املاک کو نقصان پہنچایا گیا۔			
		۱۹۹۰ء دوسرے دور کے مجموعے "قصہ کہانیاں" کے نام سے ایک جلد میں شائع ہوئے	
۱۹۸۵ء سوویت روس میں اصلاح پسند میخائل گورباچیف نے اقتدار سنبھال لیا اور کمیونسٹ مشرقی یورپ میں وسیع پیمانے پر سیاسی و معاشی اصلاحات کا آغاز۔	۱۹۸۷ء شہرت بخاری، کھوئے ہوؤں کی جستجو		
۱۹۸۵ء مختلف دھڑوں سے تعلق رکھنے والے افغان 'مجاہدین' پاکستان میں جمع ہوکر اتحاد قائم کرتے ہیں اور سوویت حکومت کے خلاف جنگ میں تیزی آجاتی ہے۔	۱۰ر جنوری ۱۹۸۸ء، انتقال جمیلہ ہاشمی		
		۱۹۹۳ء "خالی پنجرہ"	
		۱۹۹۳ء افسانوں کا ترجمہ Leaves از الوک بھلا، وشوامتر عادل	
۱۹۸۷ء فلسطین کے علاقوں میں اسرائیل کے قبضے کے خلاف "انتفاضہ" کی بغاوت کا آغاز۔			
	۱۹۹۰ء مشتاق احمد یوسفی، آبِ گم	۱۹۹۳ء کراچی کے روزنامہ Dawn میں ہفتہ وار انگریزی کالم کا آغاز	
۱۹۸۸ء طیارے کے ایک حادثے میں جنرل ضیاء الحق کی ہلاکت۔		۱۹۹۳ء ہندوستان میں یاترا ادبی انعام کا اعلان اور اس تقریب کے لیے سفر	1995 Jose Saramago, Blindness

۹ نومبر ۱۹۸۹ء، برلن کی دیوار گرا دی گئی جو سرد جنگ کی علامت بن گئی تھی		۱۹۹۵ء، "بستی" کا انگریزی ترجمہ از فرانسیس پریچیٹ ۱۹۹۵ء، "آگے سمندر ہے" ۱۹۹۵ء، "اجمل اعظم"	
نئے انتخابات کے بعد بے نظیر بھٹو پاکستان کی وزیر اعظم بن گئیں۔			1998, Arundhati Roy, The End of Imagination
۱۹۹۰ء، بے نظیر حکومت کی برطرفی۔			
میاں نواز شریف نے وزیر اعظم کا عہدہ سنبھال لیا۔		۱۹۹۸ء، افسانوں کا ترجمہ The Seventh Door از محمد عمر میمن	1999 Amitav Ghosh, Countdown
۱۹۹۰ء، تقسیم شدہ جرمنی کی دو ریاستیں دوبارہ اتحاد کر لیتی ہیں۔			
۱۹۹۰ء، جنوبی افریقا میں نیلسن منڈیلا طویل قید سے رہا۔		۱۹۹۹ء، "چراغوں کا دھواں"	
۱۹۹۱ء، میں گورباچوف کی جگہ یلسن نے اقتدار سنبھال لیا، سوویت روس کی کمیونسٹ حکومت کا انہدام۔			
۱۹۹۳ء، بے نظیر بھٹو دوسری مرتبہ وزیر اعظم بن گئیں۔			
	۱۹۹۷ء، مستنصر حسین تارڑ، راکھ		

2002, Orhan Panuk, Snow			
2002, Haruki MuraKami, Kafka On the Shore			
2003, Margaret Atwood, Oryx and Crake	۲۰۰۲ء "شہرزاد کے نام"		
	۲۰۰۳ء "دِلّی جو ایک شہر تھا"	۲۸ جنوری ۲۰۰۰ء، انتقال مظفر علی سید	
		۲۰۰۰ء، جوہری تباہی کے حوالے سے ادبی تحریروں کا انتخاب "زمین کا نوحہ" مرتبہ ضمیر نیازی	۱۹۹۶ء، کابل میں طالبان کی حکومت منظم اور سخت گیر سزاؤں پر عمل درآمد شروع۔
	۲۰۰۳ء "نظریے سے آگے"		
	۲۰۰۵ء، انتقال عالیہ بیگم		۱۹۹۶ء، بے نظیر حکومت کی برطرفی۔
	۲۰۰۶ء "نئی پرانی کہانیاں"		
2008, Mohammed Hanif, A Case of Exploding Mangoes			۱۹۹۸ء، ہندوستان اور پاکستان یکے بعد دیگرے جوہری دھماکے کے بعد جوہری طاقت بن جاتے ہیں
2009, Lydia Davis, The Collected Stories			۱۹۹۹ء، وزیر اعظم نواز شریف کی حکومت کو جنرل پرویز مشرف

نے برطرف کردیا۔			
۲۰۰۰، پرویز مشرف نے صدارت کا عہدہ سنبھال لیا۔	۲۰۰۳، حسن عابدی، فرار ہوتا حروف کا		
مارچ ۲۰۰۱، افغانستان میں بامیان کے مقام پر مہاتما بدھ کے طویل قامت قدیمی مجسمے طالبان کے حکم پر تباہ کردیے گئے۔	۲۰۰۶، شمس الرحمٰن فاروقی، کئی چاند تھے سرِ آسماں		
۱۱ر ستمبر ۲۰۰۱، نیویارک پر دہشت گردوں کا فضائی حملہ۔ وسیع پیمانے پر تباہ کاری، تقریباً ۳ ہزار افراد کی ہلاکت۔ عالمی سیاست پر دوررس نتائج۔	۲۰۰۶، حسن منظر، العاصفہ	۲۰۱۰، قطرے میں دریا ۲۰۱۱، ''جستجو کیا ہے؟''	2012, Alice Munro, Dear Life 2013 Nadeem Aslam, The Blind Man's Garden
مارچ ۲۰۰۳، امریکی افواج اور اتحادیوں نے عراق پر حملہ کردیا۔ بغداد پر اتحادیوں کا قبضہ اور صدام حسین کی حکومت کا خاتمہ	۲۰۰۹، کشور ناہید، وحشت اور بارود میں لپٹی ہوئی شاعری	۲۰۱۳، مین بکر بین الاقوامی ادبی انعام کے لیے نامزدگی اور اس تقریب کے لیے لندن کا سفر ۲۰۱۴، حکومت فرانس کی طرف سے آرڈر آف دی آرٹس اینڈ	

		لیٹرز کا اعزاز
		ستمبر ۲۰۱۵ء ہوائی یونیورسٹی کے جریدے Manoa کی خصوصی اشاعت Story is a Vagabond مرتبہ آلوک بھلا، آصف فرخی، نشاط زیدی
۲۰۰۷ء بے نظیر بھٹو طویل جلاوطنی کے بعد وطن واپس آئیں مگر دسمبر میں راولپنڈی کے لیاقت باغ میں ان کو گولی ماردی گئی		۲۰۱۵ء "آگے سمندر ہے" کا انگریزی ترجمہ از رخشندہ جلیل ہندوستان سے شائع ہوا
۲۰۰۸ء نئے انتخابات میں بے نظیر بھٹو کے شوہر آصف علی زرداری صدر منتخب ہوئے۔		۲۰۱۶ء ڈراموں کا مجموعہ "خوابوں کا مسافر" ۲ فروری ۲۰۱۶ء دوپہر کے ۲ بج کر ۲۵ منٹ پر انتظار حسین کا انتقال۔
۲۰۰۹ء سوات میں دہشت گردی کی وارداتوں میں لڑکیوں کے اسکولوں پر حملے۔ اسکولوں کو جلانے کے واقعات۔	۲۰۱۵ء ناصر عباس نیر، عالمگیریت اور اردو اور دیگر مضامین	۳ فروری ۲۰۱۶ء قومی مرکز خواجگان، شادمان ٹاؤن، لاہور میں نماز جنازہ ادا کی گئی اور فردوسیہ قبرستان میں سپرد خاک کردیا گیا۔

اکتوبر ۲۰۰۱ء امریکا نے جوابی کارروائی کے طور پر افغانستان میں بم باری شروع کردی۔ جلد ہی اتحادی افواج کابل میں داخل ہوجاتی ہیں۔

۲۰۱۲ء سوات میں دہشت گردوں کا ملالہ یوسف زئی پر قاتلانہ حملہ

۲۰۱۵ء پشاور کے اسکول پر دہشت گردوں کا حملہ